



Programação e Produção Televisiva  
para Crianças:  
um Estudo de Ofertas

RTP, 1957-1991

Tese de Mestrado em Ciências da Comunicação  
Departamento de Ciências da Comunicação  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa

Maria Cristina Mendes da Ponte  
Abril de 1994

Programação e Produção Televisiva  
para Crianças:  
um Estudo de Ofertas

RTP, 1957-1991

Tese de Mestrado em Ciências da Comunicação  
Departamento de Ciências da Comunicação  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa

Maria Cristina Mendes da Ponte  
Abril de 1994



## Agradecimentos

Ao Professor Doutor Nelson Traquina, pela maneira como alimentou, ao longo dos cursos de licenciatura e de mestrado em Comunicação Social, a curiosidade pelo estudo de fenómenos comunicacionais específicos, e como orientou com grande disponibilidade, clareza e exigência as várias fases por que passou este trabalho.

Situando-se esta tese na área da programação televisiva para os mais novos, ao longo da sua produção sempre a percepcionei como um “fenómeno comunicacional total”, o que não teria sido possível sem a amplitude de quadros de referência — das Semióticas aos Géneros Jornalísticos, da Antropologia à Retórica e Argumentação... — que adquiri ao longo da licenciatura e do mestrado que efectuei nesta Faculdade.

Um agradecimento igualmente para Maria Emília Brederode Santos, Directora da Investigação Pedagógica de *Rua Sésamo*, que acompanhou este trabalho desde o seu início, incentivando-me a procurar a máxima objectividade numa área que lhe é particularmente cara. Outro para Manuel Pinto, da Universidade do Minho, que me pôs à disposição um vasto arquivo de literatura onde encontrei investigações preciosas para o rumo deste trabalho.

Este estudo ficaria mais pobre se não tivesse contado com a disponibilidade de Maria Alberta Menéres, Eduardo Gomes, Maria João Martins e Teresa Paixão, que comigo partilharam o seu saber e a sua experiência de programadores, enriquecendo com esse contributo a “fria” linguagem dos números. Um agradecimento também à memória televisiva de Melo Frazão e de Mário Castrim, que para mim evocaram os primeiros tempos de televisão em Portugal.

Para Noélia Macedo, Graciela Caldeira e Maria Alzira Cabral, um grande “obrigada” pela inesgotável paciência com que me apoiaram a nível informático.

Finalmente, um agradecimento muito especial ao João, ao Rui e ao restante clã familiar, por terem constituído uma excelente rectaguarda, quente e segura, fonte imprescindível das energias que aqui dispendi.

## ÍNDICE GERAL

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>1. À roda da televisão.....</b>	<b>8</b>
1.1 - Um meio específico .....	8
1.2 - Formas de organização.....	12
1.3 - Expansão e influência cultural.....	15
1.4 - Mutações no espaço audiovisual europeu .....	21
1.5 - Mutações no espaço televisivo português.....	25
1.6 - À volta da programação infantil.....	29
<b>2. Produção e programação para crianças: referências internacionais.....</b>	<b>30</b>
2.1 - Estados Unidos.....	30
2.2 - Japão.....	35
2.3 - Reino Unido.....	38
2.4 - França.....	40
2.5 - Síntese e interrogações.....	42
<b>3. Programas de televisão para crianças: linhas de investigação.....</b>	<b>44</b>
3.1 - Crianças e Televisão como área de estudo.....	46
3.2 - Origens e determinantes da oferta de programas para crianças.....	47
3.3 - Técnicas e códigos.....	49
3.4 - Valores e ideologias.....	54
3.5 - Audiências e contextos de recepção.....	59
3.6 - Um terreno por explorar .....	63
<b>4. O caso português: RTP 1957-1991.....</b>	<b>65</b>
4.1 - Programação infantil anterior a 1975.....	66
4.2 - Programação infantil e juvenil entre 1975 e 1991 .....	73
4.2.1 - Tempos de emissão e suas percentagens.....	73
4.2.2 - Manchas horárias.....	77
4.2.3 - Vias operacionais de emissão.....	83
4.2.4 - Origem dos programas emitidos.....	84
4.2.5 - Origem da produção estrangeira.....	88
4.2.6 - Caracterização por géneros.....	93
4.2.7 - Circulação internacional.....	102
4.2.8 - Filosofias de programação.....	104
4.2.9 - Quatro “épocas” de programação.....	105
4.3 - Publicidade e merchandising.....	117
4.4 - Síntese e novas questões.....	121



<b>5. De Sesame Street à Rua Sésamo: a origem como variável .....</b>	<b>129</b>
5.1 - A matriz: Sesame Street.....	131
5.2 - O modelo de co-produção internacional de Sesame Street.....	135
5.3 - Historial da co-produção RTP/CTW.....	137
5.4 - Filosofia e organização do currículo educativo.....	140
5.5 - Formatos e sua distribuição .....	143
5.6 - Estudo comparado de segmentos: orientações metodológicas.....	144
5.7 - Distribuição curricular de segmentos em Imagem Real.....	146
5.8 - Duração dos segmentos em Imagem real .....	148
5.9 - Análise formal e de conteúdos.....	150
5.9.1 - Categorias de análise de segmentos.....	151
5.9.2 - Fichas dos segmentos emparelhados.....	153
5.9.3 - Comparação de segmentos por origem .....	179
5.10 - Síntese e aberturas.....	191
<b>Anexo 1.....</b>	<b>199</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>210</b>

## ÍNDICE DE QUADROS E GRÁFICOS

Quadro I: Percentagens dos Programas Infantis e Juvenis nos espaços "diversos" e "culturais" .....	68
Quadro II: Tempos Totais de Emissão e Tempos de Emissão Infantil e Juvenil - 1975/1991 .....	74
Gráfico 1: Tempos de Emissão Infantil e Juvenil - 1975/1991 .....	76
Quadro III: Valores Percentuais dos Principais Conteúdos de Emissão - Canal 1: 1989, 1990 e 1991 .....	76
Quadro IV: Sábados - Manchas de Programas Infantis e Juvenis - Canal 1: 1975/91; Canal 2: 1990/91 .....	78
Quadro V: Domingos - Manchas de Programas Infantis e Juvenis - Canal 1: 1975/91; Canal 2: 1990/91 .....	79
Quadro VI: 2ª Feira/Julho - Manchas de Programas Infantis e Juvenis - Canal 1: 1975/91; Canal 2: 1990/91 .....	81
Quadro VII: 6ª Feira/Novembro - Manchas de Programas Infantis e Juvenis - Canal 1: 1975/91; Canal 2: 1990/91 .....	82
Quadro VIII: Vias Operacionais de Emissão - 1982/1991 .....	83
Quadro IX: Origem da Programação Infantil e Juvenil - 1982/1991 .....	85
Gráfico 2: Origem da Programação Infantil e Juvenil - 1982/1991 .....	86
Gráfico 3: Origem da Programação Infantil e Juvenil - Canal 1 e Canal 2: 1990 e 1991 .....	86
Quadro X: Origem dos Principais Conteúdos de Emissão - Canal 1: 1982 e 1991 .....	87
Quadro XI: Produção de Origem Estrangeira - Canal 1: 1982/1991 .....	88
Gráfico 4: Principais Origens da Produção Estrangeira - Canal 1: 1982/1991 .....	90
Gráfico 5: Peso de Programas Europeus e dos EUA - Canal 1: 1982/1991 .....	91
Quadro XII: Produção de Origem Estrangeira - Canal 2 e Canais 1 e 2: 1990 e 1991 .....	92

Quadro XIII: Géneros de Programas - Canal 1 (1977/1991); Canal 2 (1990 e 1991); Canais 1 e 2 (1990 e 1991) .....	95
Gráfico 6: Principais Géneros de Programas - Canal 1 e Canal 2: 1990 e 1991 .....	101
Quadro XIV: Tempos da Publicidade Geral, a Brnquedos e Alimentos - Canal 1: 1983/1991.....	119
Quadro XV: Distribuição dos Segmentos em Imagem Real por Áreas Curriculares .....	146
Quadro XVI: Distribuição dos Segmentos em Imagem Real na Área III .....	147
Quadro XVII: Duração dos Segmentos em minutos .....	149
Gráfico 7: CTW - Duração dos Segmentos .....	149
Gráfico 8: RTP - Duração dos Segmentos .....	150
Quadro XVIII: Duração dos Segmentos Emparelhados .....	180
Quadro XIX:Duração dos Segmentos e Número de Takes .....	184
Quadro XX: "Hierarquia de Ritmo" dos Segmentos .....	185
Quadro XXI: Personagens Humanas em Cena .....	186

## Introdução

Estudos realizados em diferentes países industrializados apontam que o número de horas semanais que as crianças passam em frente do televisor, seguindo a programação disponível nos canais cada vez mais numerosos ou utilizando-o para visionamento de gravações vídeo, é comparável ao que passam na escola. Também no nosso país, dados disponíveis indicam que em 1991 existiam 89.3% de televisores a cores e 13.5% de televisores a preto e branco nos lares com crianças com menos de 14 anos e que destas 95% viam televisão diariamente ou quase todos os dias(\*).

Sendo parte integrante das experiências de infância, a televisão já não pode ser apenas avaliada pelo dispêndio de tempo que envolve. Como importante meio de informação e de socialização, é comum atribuírem-se-lhe responsabilidades pelo desinteresse pela leitura, por comportamentos agressivos ou pela falta de comunicação familiar. “A culpa é da televisão” tornou-se expressão frequente, naturalizando-se este meio como uma entidade uniforme e quasi-abstracta.

Essa perspectiva corrente, sumária e breve, não permite olhar este meio e as suas “ofertas” como algo de complexo e de construído, a que não são alheios condicionalismos económicos, políticos, sociais e institucionais, os seus

---

(\*) MARKTEST/Consumidor 92, p.52

códigos próprios, os valores e modelos do espaço e do tempo em que se inserem.

Procurando ir além dessa perspectiva genérica e reconhecendo o papel protagonista deste meio de comunicação social junto das camadas mais novas, este estudo situa-se no campo específico da programação e produção televisivas para a infância. Um forte argumento levou a essa escolha: se as crianças não vêem apenas programas infantis ou juvenis — e muitas até preferem outros, de âmbito familiar, e para essa preferência a companhia e o contexto de visionamento são factores importantes —, esses são programas sobre os quais os olhares dos adultos tendem a estar pouco atentos. É disso ilustrativo as pouquíssimas referências por parte de críticos de televisão, possíveis *opinion markers* nesta matéria, que se encontram na imprensa.

Este será assim um espaço que muitas crianças seguem sozinhas ou com companheiros de idade próxima. Talvez por isso seja facilmente generalizado como o espaço dos “desenhos animados”, que podem ser tudo e mais alguma coisa e que pais e educadores tendem a considerar como produtos menores e mais ou menos inofensivos. Talvez por isso quase não exista no nosso país reflexão e investigação sobre o que se apresenta nesses espaços, como se inserem estes na lógica da produção e da programação televisivas, que códigos formais e valores vão marcando os seus conteúdos. Talvez por isso não se tenha consciência da dimensão económica que esta área atinge, dentro da própria televisão e em termos de mercado, nem de como se vai criando, alimentando e reproduzindo o gosto televisivo de sucessivas gerações.

É este campo relativamente pouco trabalhado no domínio dos estudos em televisão que se escolheu como objecto desta tese. São seus objectivos aprofundar o conhecimento desta programação na televisão portuguesa, averiguando como se processou no quadro de existência de uma única empresa do sector, e analisar programas referência na produção televisiva nacional e dirigida a este público.

Porque este estudo incide sobre a televisão, considerou-se necessário caracterizá-la em várias vertentes. Assim, recordam-se os seus quadros tecnológico e organizacional "clássicos" e como decorreu a sua expansão. Apresentam-se questões polémicas e recentes nos estudos em comunicação, como as dimensões da sua influência cultural. Destacam-se as mutações tecnológicas e organizacionais por que vem passando, e suas consequências no contexto europeu, de grande diversidade linguística e de mercados. Procura-se apreciar, ainda que sumariamente, de que modos estas mutações se configuraram no contexto português, decorrente das mudanças institucionais dos anos 70. Assim, no primeiro capítulo, e "à volta da televisão", são revistos estes aspectos determinantes para a leitura de "ofertas" na programação dirigida aos mais novos.

Se a motivação pelo estudo desta área era grande, o desconhecimento de respostas a perguntas simples — *Como evoluíram os mercados internacionais de "oferta" de programas? Quais os principais fornecedores?* — era, à partida, bem maior. Recolher informação sobre historiais da produção e programação televisiva destinada a crianças noutros países constituiu o passo seguinte: no segundo capítulo, com base em informação dispersa de livros e em artigos

sobre televisão, apresentam-se percursos de linhas de produção e de programação para crianças em países importantes pela dimensão, regularidade e circulação externa da sua produção, como os Estados Unidos, Reino Unido, Japão e França.

O levantamento de investigações nesta área foi além da caracterização dos diversos históricos. Compilando estudos sobre "Crianças e Televisão" que conseguimos encontrar, verifica-se que constituem uma panóplia de investigações que atravessam as diferentes tendências dos estudos comunicacionais, desde as pesquisas clássicas de "efeitos da televisão" à identificação de factores de mediação entre crianças e este meio tão diversos como os constrangimentos organizacionais, a especificidade das técnicas, códigos e aspectos formais do meio, a identificação de conteúdos e valores dominantes em diferentes momentos, o desmembramento do campo da recepção em variáveis como a idade da audiência, os seus quadros de vida, as modalidades de mediação parental — em estudos onde se estreitaram pontes com os campos da Linguística, da Psicologia, da Sociologia, da Antropologia e mesmo da Economia e da Demografia.

Desta diversidade destas investigações, que apresentamos no terceiro capítulo da tese, ressalta nomeadamente a hegemonia norte-americana quanto à sua origem. A grande maioria destes estudos, retirados de livros, de revistas ou de recensões críticas, provém de Universidades, nomeadamente de Departamentos de Comunicação e de Psicologia. Esta origem poderá condicionar os problemas mais estudados: num contexto televisivo de produção quase exclusivamente nacional, não se encontraram por exemplo

investigações sobre a internacionalização da programação. Virão do Canadá e da França, nomeadamente, as vozes que alertam para o que consideram os perigos de perda de referências culturais próprias nesta área e para a hegemonia das animações norte-americanas e japonesas que se verifica no mercado mundial.

Estes três primeiros capítulos da tese constituem o suporte teórico sobre o qual assentaram os dois capítulos seguintes, que tomaram a televisão portuguesa até 1991 como objecto de análise. Identificados traços característicos do meio, as suas mutações tecnológicas e organizacionais recentes no espaço europeu e os quadros institucionais da televisão no nosso país, apresentados os historiais da produção e programação televisiva destinada a crianças de países cuja influência certamente se faria sentir nas características da "oferta" na televisão portuguesa, e caracterizadas linhas de leitura desta produção e programação que analisam condicionantes organizacionais, técnicas e códigos específicos, conteúdos e seus valores, relações do meio com audiências, procurou-se traçar o percurso longitudinal desta área, desde o início da RTP, em 1957, até 1991, último ano em que foi a única empresa emissora no país. É esse o conteúdo do quarto capítulo deste trabalho.

Após uma breve caracterização dos primeiros anos de televisão, a análise longitudinal incide sobre o período entre 1975 e 1991, período em que a RTP, então empresa pública, asseguraria em exclusividade a programação televisiva nacional. É também a partir de 1975 que passa a existir uma coordenação destes programas no Departamento de Programas Infantis e Juvenis do Canal 1, o principal canal em cobertura e audiência. Nesta análise situam-se estes



programas na distribuição geral da emissão, apreciando o seu peso percentual, as manchas horárias ocupadas, a origem dos programas apresentados — distinguindo produção nacional e estrangeira e dentro desta, os principais países fornecedores —, os géneros de programas e os seus pesos relativos. Procura-se ainda dar conta de filosofias orientadoras e de opções de programação dos responsáveis por esta programação, ao longo deste período. Congregando todas estas vertentes, são identificadas diferentes “épocas” neste período final de oferta televisiva em regime de exclusividade.

Nesta apreciação, evidenciar-se-ia o crescimento percentual desta área nos anos mais recentes, a sua deslocação na mancha de emissão para tempos mais afastados dos *prime time*, o largo e ascendente domínio de produções norte-americanas, o declínio de géneros de programas de produção nacional, a perda de importância da presença de produções europeias. À medida que os gráficos ilustravam estas mudanças, começou a tomar forma a curiosidade pelo confronto de produções de origens diferentes. Com estas interrogações constituir-se-ia o último capítulo deste trabalho, em torno da leitura de produções televisivas comparáveis de maneira a acentuar diferentes “mais-valias” a nível da concepção, da organização formal e dos conteúdos.

Dos contributos da revisão de literatura desta área, apresentada em capítulos anteriores, retiraram-se orientações metodológicas importantes para o tratamento desta questão, nomeadamente quanto à análise de aspectos formais e de conteúdo. Como terreno deste estudo, um dos programas referência da história da produção nacional para crianças: a co-produção *Rua Sésamo*.

Nesta análise de produções de origens diferentes em torno de eixos formais — duração, ritmo, aspectos visuais e auditivos salientes — e de conteúdo — caracterização de personagens, linguagem, ambientes, constituição de narrativas — procura-se apreciar processos de significação e de representação, a constituição e circulação do(s) sentido(s) da mensagem. A escolha desta co-produção permite também, pelo seu carácter assumidamente educativo, alimentar a pesquisa de como o meio televisão, pela sua plasticidade própria, não é alheio à introdução de "ruídos" nas mensagens educacionais pretendidas. Ainda que incidindo apenas num programa e realizado numa pequena dimensão, este estudo mostra aspectos insuspeitos numa leitura mais rápida e ilustrará o interesse pelo aprofundamento de uma área de pesquisa inovadora: a do confronto das diferentes maneiras de fazer televisão em tempos e espaços marcados pela hegemonia da indústria cultural norte-americana.

Em síntese, e metaforicamente, esta tese inicia-se com *panorâmicas* e, passo a passo, as lentes vão-se estreitando na busca de *grandes planos* e mesmo de *planos de pormenor* que permitam olhar de um modo mais construído algo que tende a escapar à atenção crítica dos adultos: as linhas com que se cosem a produção e a programação televisiva para os mais novos. Como dois eixos principais de referência ao caso português, a caracterização da "oferta" no período de monopólio televisivo da RTP, e a comparação de produções a fim de apreciar da origem como variável.

## 1. À roda da televisão

Neste primeiro capítulo, procurar-se-á dar conta das particularidades deste meio: que distingue a televisão de outros meios de comunicação social? Como se expandiu e que influências exerce? Que suportes organizacionais a caracterizam? Que mutações a vêm afectando e que repercussões se fizeram sentir no nosso país?

### 1.1 - Um meio específico

Vários investigadores sublinharam a importância da tecnologia da televisão, nomeadamente por oposição a outros meios de comunicação social, como a rádio ou o cinema. Já nos anos 60, McLuhan sublinhava essa diferença configurando a televisão como um *"meio frio"* pelo trabalho intenso de interpretação que suscitaria no espectador: *"Com a televisão, o espectador é a tela (...); a imagem da televisão é agora uma trama mosaica de pontos de luz e de sombra que o espectador inconscientemente reconfigura"* (1964: 352).

Leitura semelhante é feita por Thibault-Lauran que, igualmente por oposição ao cinema, vai destacar os vazios que a televisão oferece na textura da imagem e sobretudo na estrutura da obra, sempre inacabada. Para esta investigadora francesa no domínio da imagem e da linguagem, a relação que se estabelece entre a televisão e o espectador é de natureza intimista. Chama particular-

mente a atenção para o seu efeito em conteúdos ficcionais: *"as estruturas históricas fortemente construídas não passam na televisão onde a dramática tem que conservar a marca de autenticidade, de quotidiano"* (1982: 255).

Ainda na mesma linha de identificação de traços específicos em meios de comunicação e numa perspectiva educacional, Greenfield, tomando como ponto de partida a frase — *"muito citada mas pouco compreendida"* — de McLuhan de que *"o meio é a mensagem"*, estuda o processamento de informação estimulado pela tecnologia, formas e códigos de cada meio e o seu impacto no desenvolvimento social e capacidades cognitivas de crianças, com o objectivo de encontrar o nicho em que cada meio pode contribuir para um sistema mais criativo de educação multimédia. Para Greenfield, a combinação da imagem e movimento torna a televisão um excelente veículo de informação sobre espaços e processos dinâmicos de acção e de transformação. Esta investigadora destaca ainda a importância particular do cinema e da televisão enquanto sistemas simbólicos, sublinhando que as suas técnicas visuais afectam o modo como os conteúdos são compreendidos. O domínio destas técnicas, alerta Greenfield, não pode ser dado como assegurado à partida pelas audiências, depende da sua maturidade e experiências de vida, da sua literacia dos meios audiovisuais (1984: 23-27).

A estrutura e rotinas de funcionamento da televisão constituem outro traço específico deste meio: a periodicidade da comunicação e a ocupação de manchas horárias significativas, o ritmo e diversidade de formatos, a alternância e continuidade da programação, contribuem para um sentido de ordem e de regulação, com um papel reconhecido na ocupação dos tempos livres.

A esta omnipresença da televisão nos lares junta-se a natureza dos conteúdos televisivos, ambivalentes pelo aspecto de "naturalidades construídas".

Também salientando a intimidade do meio com o espectador, Dorr comenta que a televisão apresenta fortes laços de comunicação que decorrem do processo de construção de conteúdos — por selecções, cortes, fundos musicais, planos de imagem, nomeadamente planos médios e grandes planos — e onde os códigos de comunicação face-a-face, a comunicação não-verbal e o contexto circundante são elementos importantes. Por estes aspectos, continua, a televisão é um meio especial, que se destaca dos outros meios de comunicação social por poder apresentar conteúdos mais parecidos com o real e ser/estar muito mais acessível (1986: 11-12).

A simulação de real encontra-se particularmente realçada por a televisão ser o único meio de comunicação social que oferece a possibilidade do "directo" de imagens e som e da sua difusão em larga escala, oferecendo aos espectadores a ilusão de uma vivência partilhada do acontecimento. Esta simultaneidade contribui em grande medida para a presumível transparência e reflexo do real com que o meio se insinua, aspecto que deve ser alvo de atenção no domínio de uma educação para os *media*: como meio de maior acesso e influência na "indústria de percepção" da realidade, a televisão necessita de ser "desconstruída" e estudadas as suas técnicas de codificação de mensagens — selecção e "retóricas de imagem", articulação entre imagem e som, encenações decorrentes da presença de câmaras, montagem, focalização, distribuição dos códigos visuais e das narrativas — e da natureza da realidade construída, seus valores e ideologias (Masterman, 1986: 21).

A década de 80 ficará certamente na história da televisão pelas suas transformações, nomeadamente a nível tecnológico, com profundas repercussões na relação "clássica" entre meio e audiências. A expansão da comunicação via satélite alargaria a escala do "directo", faria com que se compartilhasse a simultaneidade de acontecimentos ocorridos em pontos distantes do planeta. As velhas antenas hertzianas dão lugar às parabólicas, cresceram as alternativas de canais e as redes de distribuição por cabo.

Por outro lado, a difusão das câmaras portáteis e dos sistemas caseiros de gravação e de projecção vídeo facilitaram a independência dos espectadores relativamente a horários de programas, introduziram ritmos e maneiras diferentes de ver televisão — jogando com a velocidade da imagem, a sua repetição, a sua visão "ao contrário"... —, ofereceram ao cidadão comum a experiência de produzir e de realizar imagens televisivas, dessacralizando assim o ecrã. É particularmente ilustrativo que um dos maiores sucessos da programação televisiva norte-americana — num género que alastraria a múltiplos canais de todo o mundo — tenha sido, no início de 1990, *America's Funniest Home Videos*, da cadeia ABC, onde os protagonistas eram produtores e realizadores "caseiros" (Brown, 1991: 55).

Um pequeno mas revolucionário instrumento tornou-se popular: doravante, o telecomando permitiria ao espectador mudar facilmente de canal. Em 1988, directores de televisão de todo o mundo tiveram-no em conta quando discutiram géneros de programas que melhor resistissem ao *zapping*: séries, filmes de longa metragem — do cinema mais recente e telefilmes — e desporto (Brown: 56). Por parte do sector publicitário, o combate a este fenómeno encontraria uma resposta no *sponsoring*, patrocínio de programas com

penetração nos seus espaços, nomeadamente em canais cuja regulamentação quanto aos limites da publicidade era mais flexível.

As consequências no *modus vivendi* organizacional não se fizeram esperar...

## 1.2 - Formas de organização

Durante várias décadas, este meio compreendeu essencialmente duas formas de organização. Por um lado, maior espaço à iniciativa privada, como nos Estados Unidos, com separação das áreas de produção e de emissão e onde a *Federal Communications Commission* (FCC) intervém no acompanhamento e regulamentação das ondas de frequência e na preservação do "*interesse público, conveniência e necessidade*" (Trudel, 1991: 337). Tutela por parte do Estado e enquadramento de "serviço público", durante várias dezenas de anos na maioria dos países europeus, por outro. Este regime de "serviço público" suscita diferentes interpretações quanto à margem de autonomia face ao poder político e na maioria das democracias ocidentais as legislações sobre televisão não explicitam regras e padrões de funcionamento (Trudel: 338).

Geograficamente vizinhos, os Estados Unidos e o Canadá consubstanciam duas culturas políticas distintas e, consequentemente, dois sistemas diferentes de televisão. Na primeira, apostada na construção de símbolos, mitos e heróis nacionais, os *media* são apreciados pelo seu contributo para a circulação do "sonho americano", e a indústria de programas desenvolveu-se rapidamente graças à separação entre a difusão e a produção de programas e ao protecionismo económico-cultural legitimado em nome do "gosto do público", que não suportaria a dobragem de programas (Modot, 1991: 305). Na segunda, de

configuração menos homogênea, com diversos símbolos populares que enfatizam as divisões linguísticas e regionais, estabeleceu-se ao longo dos anos uma política de tradição intervencionista no domínio dos *media*. Assim, às regras de mercado orientadoras da produção e emissão de programas nos Estados Unidos, norteadas pela procura de atingir as mais vastas audiências — definidas por variáveis demográficas e psicológicas e raramente por variáveis socio-culturais —, opõe-se a regulamentação de serviço público da CBC, com quotas de programas de origem canadiana em horário nobre como estratégia de sobrevivência à penetração dos produtos dos Estados Unidos, e com parâmetros de produção própria que reflectam a diversidade linguística e cultural do país (Ferguson, 1993: 49-52).

Na maioria dos países europeus, comenta Cazeneuve (1976: 270), a intervenção estatal neste sector traduziu-se a nível da produção e difusão, por si subsidiadas e/ou regulamentadas. Situação intermédia verificou-se no Reino Unido, onde durante várias décadas coexistiram canais públicos e privados — BBC e ITV — estes últimos sujeitos a um certo controlo a nível de conteúdos pela *Independent Broadcasting Authority* (IBA), que intervém na gestão da programação, impondo nomeadamente a separação clara entre programas e publicidade e a distribuição percentual de tipos de programas a emitir pelas estações: a título de exemplo, em 1983, a IBA daria indicações para que 38% da grelha de programas fosse constituída por "informativos", 32% por ficcionais e 8% por programação infantil (Palmer, 1988: 28). Para a BBC, sem publicidade, a venda de programas para o exterior constituiria uma das principais fontes de financiamento.

Enquanto os modelos públicos de televisão têm sido motivo de debates



quanto à sua maior ou menor permeabilidade a pressões directas de ordem política ou outras de legitimidade polémica — a composição e recomendações da IBA, por exemplo, seriam alvo de acusações de elitismo e de paternalismo (Masterman, 1985: 97-98) —, os projectos privados necessitam ser lidos na sua dependência dos mercados publicitários: a sua tarefa principal é a de vender as mais vastas audiências aos anunciantes, principal fonte de receitas.

Entretanto, já nos anos 70, um terceiro modelo de televisão entrava no mercado: a televisão por cabo, que se desenvolveria na década seguinte na Europa, e que solicitava directamente o financiamento do espectador. À obsessão de transformar audiências em proventos publicitários e à degradação financeira das televisões estatais, este modelo de televisão opõe a "venda de serviços" onde a audiência já não pode ser apenas encarada como quantidade mas tem de ser identificada qualitativamente, nas suas diferenças. A cumplicidade que esta nova forma de televisão geraria com os seus públicos poderá ser relevante pois *"a cadeia comunica com os seus subscritores, oferecendo-lhes a sensação de pertença a um mesmo círculo"* (Coste-Cerdan, 1991: 362).

As mudanças tecnológicas seriam acompanhadas de alterações nas modalidades de organização do panorama televisivo: desregulamentaram-se os monopólios tradicionais de produção, de programação e de transmissão; desenvolveram-se canais temáticos e transnacionais, orientados para públicos específicos e em oposição aos canais generalistas; constituíram-se poderosos grupos financeiros internacionais com estratégias multimédia. Às indústrias audiovisuais tradicionais — cinema e televisão — juntou-se a indústria videográfica e estas três vertentes desenvolveram-se em grande escala,

nomeadamente nos Estados Unidos, onde a onda reaganiana de liberalismo e a desregulamentação levada a cabo pela FCC se traduziriam num aumento do número de estações emissoras e consequente abertura de manchas de programação a cobrir. Estes ventos varreriam também o panorama audiovisual europeu na década de 80.

### **1.3 - Expansão e influência cultural**

Com cerca de meio século de vida, a expansão célere da televisão ocorreu nos seus primeiros tempos de um modo particular, sublinhado por Cazeneuve (:268): enquanto os primeiros compradores de outros bens de equipamento de preço relativamente elevado se recrutam primordialmente em estratos sociais mais elevados e depois em camadas um pouco menos ricas, a televisão foi, pelo contrário, durante muito tempo desprezada pelas categorias sociais mais instruídas.

Hoje, está presente na quase totalidade dos lares dos países mais desenvolvidos e vai marcando posição nos países em vias de desenvolvimento, mas nem por isso desapareceram sem deixar rasto esses traços de desprezo, no que se pode considerar como uma certa oposição elitista aos conteúdos de "cultura de massas" de que a televisão seria veículo por excelência. Hodge e Tripp (1986: 1-2) dão conta de que este desprezo se manifesta tanto em sectores conservadores como radicais, os primeiros rejeitando a sociedade actual e a sua tecnologia em prol de um tempo pré-televisivo mitificado, de maior atenção à leitura e ao convívio familiar, os segundos hostilizando um meio que, ao estar nas mãos de grandes grupos económicos ou dependente do

governo, não poderia deixar de ser perverso.

A influência da televisão e dos seus programas constitui um dos temas com maior circulação nos discursos de senso comum. Com a sua tendência para a universalização, reconhecemos aí a simplificação do problema e o reflexo do paradigma clássico dos "efeitos hipodérmicos" dos meios de comunicação sobre os indivíduos, tomados isoladamente.

Nas pesquisas mais recentes em comunicação, este tema continua polémico. Hoje, reconhece-se uma certa ingenuidade na argumentação de McLuhan, de que os meios electrónicos poderiam contribuir para uma aldeia global mais humanizada, ignorando o poder de controlo que os meios de comunicação social exercem, através da selecção e da construção das suas mensagens. Mas, por outro lado, os argumentos que atribuem à televisão um papel absolutista, nomeadamente como arma do imperialismo cultural norte-americano, são também criticados como simplistas, pois subestimariam ou ignorariam a importância dos processos de produção cultural e da participação dos públicos na construção do sentido das mensagens.

É assim no registo da possível hegemonia cultural deste meio que o debate se polariza, em torno de diversas correntes.

Newcomb (1981) — para quem a televisão norte-americana é o terreno simbólico central da "cultura popular" desse país, depositário complexo e contraditório dos símbolos mais disponíveis nessa sociedade — considera que, ainda que não seja possível um controlo último sobre como os produtos são recebidos, decodificados e partilhados, existem níveis de significado que circunscrevem o que se vê e que permitem a comunicação: a familiaridade, a

repetição, a inserção no discurso das culturas populares. Sendo a indústria audiovisual norte-americana a segunda principal indústria de exportação, alimentadora de programações de estações de televisão dos vários pontos do globo com produtos "familiares" e de fórmulas repetidas, será nas formas de inserção nas várias culturas que se vão revelando "ruídos" de leitura, as "descodificações aberrantes" a que Eco faz referência.

O estudo dos processos de produção de significados e ideias sofreria um forte impulso com Barthes (1966), ao avançar com o conceito de "negociação" entre texto e audiência. Alargando a significação para além da denotação entre significado e significante, este investigador vai inseri-la em sistemas particulares de valores culturais: a conotação, como interacção dos aspectos formais dos signos com as emoções e sentimentos dos utilizadores, por um lado; a produção de mitos, versões pelas quais uma dada cultura justificaria ou compreenderia aspectos da realidade ou natureza, por outro. Estudos recentes, realizados com base em metodologias etnográficas que permitem uma definição das categorias de interpretação de conteúdos segundo diferentes perspectivas socioculturais, vêm trabalhando a significação inserida nestes quadros e enfatizando o papel activo das audiências na construção de sentidos (Fiske, 1987). Estes estudos dão assim conta de que a televisão não anula a influência de heranças culturais e de como pessoas de diferentes culturas interpretam os mesmos "textos" de maneira diversa.

Situar os "textos" em "contextos" é a proposta avançada por Asa Berger (1992: 11-23) para quem é fundamental precisar qual a dimensão visada quando se fala de cultura, termo profundamente ambíguo quando universalizado. Este autor considera que os estudos sobre as relações entre os meios de comu-

nicação social e as diversas culturas nacionais devem averiguar do seu impacto em áreas como a identidade nacional, valores sociais e políticos, crenças e opiniões, e aponta como metodologia o estudo comparado de produções de géneros narrativos semelhantes. Para tal, haveria que apreciar as suas diferenças a nível das técnicas de construção visual e de conteúdos, distinguindo nomeadamente a oferta de personagens — valores que projectam, características sociais das figuras principais e secundárias; papéis desempenhados por cada sexo... — , e a apresentação de narrativas — sua construção, temas dominantes, estereótipos, ideologias, linguagem e diálogos, humor.

Para Stuart Hall (1977), é importante articular um método que analise simultaneamente as influências ideológicas na construção da mensagem e as condições sociais e económicas que justificam diferentes "descodificações" por parte das audiências. As pesquisas do *Glasgow University Media Group*, desta linha, têm-se centrado na programação televisiva para adultos. Gunter (1985) desenvolveu um estudo para identificar percepções de conteúdos violentos cujos resultados indiciavam a influência da cultura nacional, inglesa neste caso, no juízo de valor do que era ou não violento: as conclusões indicariam que os espectadores mostraram diferentes prismas de avaliação consoante o conteúdo pertencesse por exemplo a uma produção televisiva inglesa ou norte-americana, esta mais afastada dos seus padrões de cultura; também programas de ficção sobre o quotidiano inglês foram considerados mais violentos do que desenhos animados ou ficção científica.

Um segundo traço de relativização é introduzido por Cohen e Roeth (1992: 23-34), ao chamarem a atenção para a natureza diferente dos conteúdos televi-

sivos com maior circulação além-fronteiras — a ficção propriamente dita e a informação noticiosa — de que decorrem distintos processos de mediatização e de modificação. Considerando a interferência institucional da estação receptora, os autores notam que no registo ficcional, onde aparentemente se fariam sentir menos intervenções, os problemas se colocam logo a nível da linguagem, no caso de não ser comum, e que quer a dobragem quer a legendagem vão afectar a globalidade do texto. Outras condicionantes, como a regulamentação dos espaços publicitários — que poderá afectar a duração dos segmentos emitidos — ou a posição na mancha horária de emissão também não são de subestimar, bem como possíveis pressões de natureza política, cultural ou religiosa, que poderão operar grandes ou pequenos toques de censura. No registo informativo, acentuam estes autores, serão ainda mais numerosas as interferências: os conteúdos noticiosos tendem a ser modificados pelas estações receptoras, que os procuram tornar mais significativos para as audiências a que se dirigem. Todos os textos, sejam ficção ou noticiosos, são mediatizados, concluem. Mas enquanto na ficção a mediatização é feita principalmente pelos espectadores, a mediatização informativa é frequentemente operada pela própria estrutura televisiva e reflecte também os diferentes contextos sociais, culturais e políticos do país.

Muito recentemente, Mattelart chamaria a atenção para o reconhecimento que, em termos de estudos comunicacionais, foi feito às diversas "audiências", a cujas vozes se começou a "prestar atenção" a partir dos finais dos anos 70: *"em cada realidade nacional, as barreiras materiais e simbólicas que separam os indivíduos, grupos e classes, continuam a fazer-se sentir; as heranças culturais ditam uma apropriação selectiva da "cultura erudita" e, portanto, um lugar e um peso diferente da cultura de massas na vida de cada*

um" (1991: 34). Mas este investigador francês detecta também a deslocação do anterior discurso comunicacional centrado na homogeneização e difusão do gosto norte-americano, para novos discursos de absolutização do relativismo, que negariam ou subestimariam a lógica de "globalização" introduzida pelas estratégias de *marketing* das grandes empresas do sector, a partir dos anos 80: a "harmonização" e a "normalização" de mercados particulares, multiplicando denominadores comuns de audiências segmentadas a nível internacional — crianças, jovens, homens de negócios, amantes do desporto, da música, do cinema, da informação... — e apoiando-se em símbolos o mais universais.

Estamos assim num campo profundamente complexo, o das influências do meio televisão e os contextos sociais como filtros a essa influência. Edward Hall, antropólogo com uma vasta obra no domínio da comunicação intercultural, apresenta um interessante contributo, ao distinguir entre ambientes culturais onde as conotações estão mais presentes e onde o desvendamento do sentido é mais complexo — e que designa por *high context culture* — e ambientes culturais onde as mensagens são mais directas e circularão com maior rapidez, no que designa como *low context culture*, e de que nomeadamente a sociedade urbana norte-americana é um bom exemplo. Neste estudo de diferentes culturas, Hall assinala a importância da comunicação não verbal — gestualidade, expressão facial, olhar, entoação, contacto físico... —, do espaço como forma de comunicação — distância física que os interlocutores estabelecem, por exemplo —, da construção do conceito de tempo — entre o tempo monocrónico, onde a atenção é mais linear, e o tempo policrónico —, das diferentes quantidades de informação explícita apresentadas (1986: 1-3).

Para este antropólogo, a perfeita comunicação intercultural dependeria assim da sincronia harmoniosa de uma pluralidade de factores: ritmos de tempo, domínio semelhante dos espaços, níveis de expressividade emocional e de explicitação de sentido: a música e a dança seriam, nesta linha, os conteúdos culturais mais amplamente denominadores.

Conseguirá alguma vez a televisão, nos seus campos dominantes — a ficção e informação — atingir esta sincronia?

#### **1.4 - Mutações no espaço audiovisual europeu**

Na Europa, espaço fragmentado por grande diversidade de países, línguas e culturas, os anos 80 provocaram um sismo audiovisual: a desregulamentação dos monopólios tradicionais de televisão fez surgir canais privados de tipo generalista, com o consequente alargamento do número de horas de programação a preencher pelas várias emissoras. E enquanto crescia o tempo de antena, reduzia-se o dinheiro disponível por hora de emissão. O défice notável dos mercados produtores europeus seria colmatado com a aquisição crescente de programas norte-americanos, vendidos cerca de 30% abaixo dos custos de produção nacional (Cádima, 1988: 185).

A pressão das novas tecnologias, a inflação e o peso económico suportado pelos governos na manutenção das cadeias públicas, a disparidade de custos entre os programas importados e os de produção nacional, as pressões liberalizantes, todos estes factores minariam a ideologia "clássica" da televisão como um "serviço público". Habitados a cenários de exclusividade na relação com as suas audiências, os canais públicos europeus enfrentaram um



dilema: ou reforçavam o seu papel informativo e cultural e arriscavam perder audiências ou lutavam por audiências e perdiam a sua especificidade cultural: em geral, optaram por esta última via (Traquina, 1993: 19). Sobretudo os canais públicos do sul da Europa, de regulamentação mais aberta, substituiriam o tradicional objectivo de equilíbrio triangular entre informação, cultura e entretenimento por uma opção mais escalena, com mais entretenimento, alguma informação e bastante menos "cultura".

Por outro lado, enquanto a liberalização do sector levava à diminuição ou extinção de importância dos proventos vindos do pagamento das taxas, a captação de receitas publicitárias adquiriria um papel crescente. A aposta em linhas de programação claramente mais populares, como a ficção e o desporto, decorreria deste cenário.

A subalternização da produção televisiva própria das várias cadeias com tradições nesse domínio, a aquisição de programas em feiras internacionais — acrescentando à compra tradicional de "produtos finais" a compra de patentes ou de formatos que alimentariam nomeadamente o desenvolvimento de programas de Estúdio com fórmulas já testadas: concursos, magazines, séries, *talk shows* —, e as repetições de séries clássicas, foram características das programações das cadeias públicas e privadas na Europa nos anos 80 e início dos de 90 (Coste Cerdan, 1991: 51-54; Coelho, 1993).

A intensificação da concorrência entre canais generalistas, públicos e privados, traduzir-se-ia na internacionalização da produção mesmo em países com fortes mercados nacionais, como a Itália, a Alemanha, o Reino Unido e a França. Traduzir-se-ia também na homogeneização da programação dos canais dos vários países, com mais horas de televisão mas também com mais

programas do mesmo tipo, identificado como o preferido pelos respectivos índices de audiência — séries de ficção no Reino Unido, filmes em França, desporto em Itália... —, e na inflação dos orçamentos para "vedetas", contrabalançada pela contenção de custos em programação "menos nobre" quanto a audiências. Particularmente significativo destas mutações seria o crescimento da ficção em França: em 1986, os três canais de então difundiam cerca de 2500 horas de telefilmes e séries. Três anos depois, cinco canais apresentavam mais de 12000 horas, dois terços das quais constituídos por repetições e representando a ficção de origem norte-americana em 1990 três quartos do total da ficção apresentada (Souchon, 1991: 59-61).

Por outro lado, as estratégias de programação visaram também a conquista de novas audiências, nomeadamente o público mais jovem, como se tem registado no banco de ofertas de programas que é o MIPCOM.

Neste espaço em mudança, novos comportamentos se vão destacar nos espectadores: mais tempo passado a ver televisão e formas mais individuais de consumo, decorrentes da segmentação de públicos-alvo por manchas horárias, da especialização de canais e, nalguns países, da oferta por cabo. Estaríamos assim perante uma mudança da "televisão de ofertas" para uma "televisão de procura" (Flaganan e Collard, 1991: 184-185).

Nos primeiros anos da década de 90 assistir-se-ia a fenómenos interessantes na área da programação das cadeias europeias: o afastamento dos programas norte-americanos de ficção do horário nobre e a sua substituição por produção nacional, reflexo do cansaço da oferta anterior que se traduziria em menores índices de audiência e do desejo dos públicos de um certo reconhecimento de um universo mais próximo e familiar na televisão do seu país. Nas feiras de

programas, para além do desporto, concursos e ficção, os documentários e géneros novos como os *reality shows* seriam agora mais procurados pelos programadores europeus (Coelho, 1992).

Face a estas ondas de choque, às quais não são alheias as contribuições dos poderes políticos dos vários países da Europa no que se refere aos climas de desregulamentação do sector, a questão do serviço público de televisão seria polémica, dada a ambiguidade do seu significado num contexto de generalizada liberalização do sector.

Retomar-se-iam também a nível político e económico os termos de velhos debates sobre as opções entre a livre-circulação ou estratégias proteccionistas sobre produtos culturais, as quais dominariam as agendas do GATT no início da década de 90.

A favor de medidas proteccionistas revelou-se particularmente a França, um dos mercados nacionais de televisão mais fortes no panorama europeu, cujas posições vingariam nas respostas concertadas por parte da Comunidade Europeia, ainda na segunda metade dos anos 80. O Relatório Barzanti, aprovado pelo Parlamento Europeu em 1988, pretendia estabelecer a circulação e intercâmbio de emissões televisivas entre países-membros da Comunidade e precaver fenómenos de concentração excessiva. O Relatório da *European Television Task Force*, do mesmo ano, referiria a necessidade de promover produções europeias diversificadas e de separar os programas da publicidade. Fazendo face ao crescente domínio da produção norte-americana, este relatório apontaria ainda como recomendação que daí a três anos mais de metade das programações fosse assegurada por produções dos estados membros. Um ano depois, em 1989, a Directiva da Comunidade, com força de

lei em todos os países membros, apontaria para uma percentagem maioritária da programação ficcional de obras de países da Comunidade, limitaria a prática do patrocínio e proibiria a publicidade clandestina.

Estas medidas proteccionistas seriam acompanhadas de mecanismos facilitadores do florescimento de uma indústria europeia no domínio do audiovisual, com o Programa MEDIA que se institucionalizaria em 1991 como peça chave. Este programa coordenaria várias linhas de produção e de distribuição dos audiovisuais, considerando nomeadamente como prioritários o Programa SCRIPT, de apoio ao desenvolvimento de guiões para obras audiovisuais, o Programa CARTOON, para apoio à indústria europeia de cinema de animação, ou ainda o Programa BABEL, de apoio à dobragem ou legendagem de obras europeias, para combater um dos maiores obstáculos da indústria audiovisual europeia, a diversidade linguística.

### **1.5 - Mutações no espaço televisivo português**

Mudanças institucionais e organizacionais significativas ocorreram na televisão portuguesa na sequência do 25 de Abril.

Pelo Decreto-Lei nº 674/75, era criada a Empresa Pública Radiotevisão Portuguesa EP, com a nacionalização do capital não pertencente já ao Estado. Poucos meses depois publicava-se o Decreto-Lei nº 189/76 que, no seu art. 3º, estabelecia como *"atribuição fundamental prestar ao povo português o serviço público de televisão"*. Para a realização destes fins, o art. 5º apontava que a empresa deveria *"organizar programas de informação e divulgação, de comentário e crítica, de pedagogia, de instrução, culturais, recreativos,*

*desportivos e infantis (...)*", traços que seriam retomados na Lei da Televisão, publicada em 1979 e nos Estatutos da Televisão, aprovados no ano seguinte.

No que se refere a programas infantis e juvenis, a legislação era vaga pois apenas apontava como objectivo *"promover a integração das crianças e pré-adolescentes na sociedade de modo simultaneamente educativo e recreativo"*.

A Lei da Televisão pronunciar-se-ia de maneira mais explícita relativamente à produção nacional e à presença da língua portuguesa, exigindo que 40% dos programas fossem falados em português e que 30% da programação fosse de origem nacional, contemplando co-produções. Nos Estatutos da empresa, surgia pela primeira vez a exploração da actividade publicitária como contributo importante para a estrutura de proventos. Os limites desta actividade indicavam uma duração não superior a oito minutos por hora e por canal e a sua sinalização através de indicativo inequívoco.

A segunda metade da década de 70 foi um período de reequipamento para preparação de emissões a cores, que se iniciariam regularmente no início de 1980 e que obrigariam à substituição dos velhos televisores a preto e branco. Também parabólicas, vídeos e telecomandos instalar-se-iam nos hábitos televisivos dos espectadores portugueses: em 1991, cerca de 90% dos lares possuía televisores a cores e em cerca de metade existia telecomando<sup>(1)</sup>.

Na década de 80, a televisão portuguesa, ainda que de maneira irregular nos primeiros anos, aumentava também as horas de emissão, alargando-se aos períodos das manhãs. O esforço financeiro de reequipamento, a instabilidade e a recessão económica que marcaram o início desta década traduzir-se-iam

---

<sup>(1)</sup> MARKTEST/Consumidor 1992, dados relativos a 1991

numa profunda crise na vida da empresa, mormente de ordem financeira, com cortes de crédito em mercados internacionais.

Esta situação seria atenuada pelo aumento de capital operado pelo Estado em 1987, de cerca de 1.2 milhões de contos. As receitas publicitárias assumiam cada vez mais importância no orçamento da RTP, em detrimento da cobrança de taxas: em 1983, taxas e publicidade contribuíam com 40 e 41% de receitas, em 1987 essas contribuições eram de 27 e 54%, respectivamente.

Em 1990, no cenário das mutações organizacionais que se faziam sentir no espectro televisivo europeu, era publicada uma nova Lei da Televisão, que anunciava o fim da situação de monopólio da RTP no sector e abolia o pagamento de taxas. Dois anos depois, pelo Decreto-Lei 21/92, a RTP passava para o estatuto de sociedade anónima.

Entretanto, o mercado de programas em língua portuguesa alargava-se com a entrada em funcionamento das televisões dos países africanos de língua oficial portuguesa (PALOP), para as quais a RTP contribuiu a nível tecnológico, logístico e de formação de quadros, no âmbito das suas prerrogativas de empresa de serviço público.

Perante um mercado potencial de cerca de 200 milhões de espectadores, questões pertinentes seriam a da produção própria para circulação nesses novos espaços e a da dobragem de programas em português, usada sobretudo em programas infantis, e reconhecida por Fernando Lopes, director do Departamento de Co-Produções, como importante factor de captação de espectadores, "da ordem dos 3 ou 4%" no caso português<sup>(2)</sup>.

---

(2) Maria Augusta Gonçalves: "Dobragens e Preconceitos". "Público", 9 de Novembro de 1991, p.24

O impacto dos vários projectos do Programa MEDIA far-se-ia sentir de modos diversos. Produtores independentes veriam aprovados pelo Programa CARTOON projectos de animação portuguesa, género com maior facilidade de dobragem e que, como afirmavam, "não envelhece"<sup>(3)</sup>. Na RTP, reconhecia-se a importância decisiva de um bom argumento e de uma fase de pré-produção cuidada e, no âmbito do projecto SCRIPT, desenvolveram-se cursos de formação de argumentistas e de guionismo para televisão<sup>(4)</sup>. Já o Programa BABEL, entregue à União Europeia de Radiodifusão e por essa via canalizado para a RTP, registaria um impasse nos primeiros meses de 1991<sup>(5)</sup>.

Nos anos seguintes, com o surgimento das televisões privadas, tornava-se mais polémico o debate sobre o serviço público de televisão, estabelecido por contrato entre o governo e a RTP, contrato esse em que o Estado financiava a difusão da RTP para as Regiões Autónomas e os custos de exploração dos seus centros regionais, os custos da RTP Internacional, a cooperação com os PALOP, a manutenção dos arquivos e as despesas com os tempos de antena mas que deixava em aberto, sem regulamentação nem formas de apoio, a questão reconhecida como crucial de um serviço público de televisão: a sua programação<sup>(6)</sup>.

Que ocorrera de significativo na programação destinada aos mais novos?

---

(3) José Prata, "Elmer recebe subsídio comunitário". "A Capital", 17 de Junho de 1992

(4) António Melo: "RTP ensaia salto de qualidade". "Público", 25 de Janeiro de 1991, p.32

(5) António Melo: "Portugal na cruzada do audiovisual". "Público", 17 de Abril de 1991, p.27

(6) Francisco Rui Cádima, "TV: Écrã público, sociedade anónima". "Expresso", 20 de Março de 1993

## **1.6 - À volta da programação infantil**

É na área específica dos programas infantis e juvenis que este trabalho se vai a partir de agora focalizar. Centrando-se nas suas "ofertas", espaços e produções que a constituíram, procura-se contribuir para a história deste sector, dos primeiros tempos da RTP até aos últimos momentos em que esta foi a empresa exclusiva de televisão no nosso país. Quisemos saber se existiram programas infantis desde o início da televisão em Portugal, como se integravam nas emissões, que traços marcaram longitudinalmente esta programação e que modificações decorreram do reordenamento institucional como empresa de prestação de serviço público.

Quisemos saber também de que modos aqui se reflectiram as mutações audiovisuais e a crise da filosofia tradicional de serviço público ocorrida nas televisões europeias e se fizeram sentir as recomendações formuladas no espaço europeu em anos recentes. Pretendeu-se ainda avaliar do peso económico que esta área consegue atingir, nomeadamente pela apreciação dos valores da publicidade e *merchandising* dirigidos à audiência destes programas.



## 2. Produção e programação para crianças: referências internacionais

Como enquadramento para a análise da produção e programação oferecida pela televisão portuguesa torna-se imprescindível conhecer outros historiais, particularmente de países com indústria audiovisual de reconhecida difusão e influência internacional. Procurou-se saber como se articulam nesses países a produção e a programação dirigida a crianças, por que fases atravessaram e que panoramas resultaram dos cenários de liberalização do sector televisivo nos últimos anos.

Leituras sobre a produção e programação televisiva para crianças dos Estados Unidos, Japão, Reino Unido e França — espaços particularmente importantes pela quantidade, continuidade e difusão da sua produção — ajudaram assim a contextualizar a pesquisa longitudinal sobre a produção e programação televisiva infantil em Portugal e contribuíram para averiguar traços dissonantes e mudanças significativas nesta área, abertura para as etapas seguintes deste estudo.

### **2.1 - Estados Unidos**

Os Estados Unidos serão o país cujos programas televisivos para crianças mais extravasam as suas fronteiras. Os modos como os conteúdos destes programas

se foram constituindo dentro do quadro organizacional da televisão norte-americana, de grande concorrência entre cadeias comerciais, são analisados por Turow (1983), que sublinha como esses conteúdos decorreram de pressões de ordem económica, especialmente pela tarefa de captar audiências para melhores receitas publicitárias.

Nos primeiros anos, entre 1948 e 1959, considera Turow, o grande objectivo foi *"vender a televisão aos americanos"*, nomeadamente a famílias. As empresas emissoras empenhavam-se na programação para os mais novos, produzindo programas, já que nem o mercado publicitário considerava este público importante nem as empresas produtoras de Hollywood pensavam então nas possibilidades televisivas dos desenhos animados ou das séries de aventuras em Imagem Real. A maioria desses primeiros programas para crianças decorria assim em Estúdio, num ritmo calmo e convidativo à participação das crianças.

Nos finais da década de 50 e início da de 60, período de grande crescimento económico, as empresas televisivas apercebem-se do interesse com que indústrias de brinquedos e do ramo alimentar encaram este segmento. Deslocam então os programas infantis para o espaço até aí vazio das manhãs de sábado e oferecem grandes descontos aos anunciantes para passagem de publicidade nesse período: intercalando programas de curta duração, a publicidade chegaria a cobrir cerca de 20 minutos em cada hora.

Por outro lado, as cadeias de televisão davam conta que este sector do público, por estar em rápida rotação, permitia uma elevada repetição dos programas, nomeadamente de séries de aventuras e de desenhos animados. E assim, continua Turow, nos finais da década de 60, a diversidade de programas

reduzira-se drasticamente, quase desaparecendo os não-ficcionais: a ficção policial ou de aventuras constituía, em 1969, cerca de 92% de toda a programação infantil e a totalidade dos programas de sábado de manhã. O ritmo da programação era ditado pelos desenhos animados — com personagens de poderes fantásticos e sobrenaturais, como *Superman*, *Batman*, *Homem Aranha* —, que expulsavam dos ecrãs os calmos programas de Estúdio, protagonizados por humanos e marretas.

Na segunda metade dos anos 60, e num contexto social, político de grande agitação, emergiria nos Estados Unidos um importante movimento de pressão relativamente à programação infantil. A *Action for Children's Television* (ACT) empenhar-se-ia junto da FCC para que fosse reduzida a publicidade nos espaços televisivos infantis das cadeias privadas e para que fosse melhorada a qualidade dos programas. Na televisão pública, surgiria um programa em moldes inteiramente inovadores e que se tornaria referência nesta área, a nível da concepção, produção e realização: *Sesame Street*.

Neste clima, as empresas emissoras privadas operariam algumas mudanças na programação para os mais novos, com a introdução de programas informativos e noticiosos. As ficções tornavam-se mais realistas, com enredos adaptados de obras de literatura infantil. As personagens deixavam de ter poderes sobrenaturais, para começarem a revelar maior preocupação com o meio ambiente. Nos anos 70, por comparação à década anterior, o ritmo dos programas tornou-se menos frenético e aumentou a presença de figuras humanas (Cantor, 1973; Turow, 1983). Comentando as novas tendências da programação infantil das cadeias privadas nos anos 80, Kunkel (1988) observaria que a década de 70 registara uma quebra quantitativa na produção de

programas infantis, para a qual teria contribuído o clima regulador então registado. Os apelos e os esforços de diversificação da produção esbarravam com o sistema: a regulamentação não teria tido em conta as realidades do poder económico das estações comerciais. E esse declínio de produção criaria, no início dos anos 80, um vazio de programação para os mais novos, num momento em que surgiam novos licenciamentos e emissoras independentes.

Como dá conta Kunkel, para a sobrevivência destes novos canais era importante disputar e ganhar pequenas fracções de audiência, e para isso investiriam nomeadamente em programas segmentados. Paralelamente, continua, surgiam no mercado condições de venda de programas vantajosas para as estações emissoras com espaços a preencher: as companhias produtoras, habituadas a vender *cash*, começavam a oferecer às estações emissoras programas prontos a serem exibidos em troca de tempo comercial, gerido à sua vontade e que cobriria o investimento financeiro na produção de programas.

Para Kunkel, a convergência destes três factores — crescimento das empresas emissoras, existência de um nicho de mercado por preencher e novas modalidades de venda —, e a desregulamentação da FCC que atribuiria ao mercado o papel regulador —, traduzir-se-ão nos anos 80 em duas linhas de orientação de programas televisivos para crianças: o fim das restrições sobre a quantidade de anúncios apresentados durante a mancha de programação e a incorporação de elementos comerciais nos próprios conteúdos dos programas, designados como *program-length commercials*.

De novo se registaria uma diminuição de géneros de programas que não os ficcionais. Os programas educativos ou informativos, com menores possibi-

lidades de promoção de "bonecos" cediam terreno aos desenhos animados de acção e aventura. A disparidade entre as dimensões económicas de produção pode observar-se entre as receitas obtidas em 1985 pela série *He Man* (1 bilião de dólares) e *Sesame Street* (37 milhões), uma emitida em dezenas de canais privados e com colagem de publicidade, outra a passar na estação pública, sem anúncios.

Poderá ter sido a falta de originalidade da programação das grandes cadeias comerciais o que levou nos finais da década a uma perda de audiência infantil, que se transferiria para as emissões por cabo. A lógica económica da estrutura por cabo obrigara a uma programação mais diversificada e a uma segmentação por idades: séries em Imagem Real, programas para públicos pré-escolares, emissões para jovens versando problemas da adolescência. Em 1987, oito anos depois de ter surgido, a cadeia *Nickelodeon* atingia 32 milhões de espectadores infantis e 92% das crianças afirmava gostar da sua programação (Neveu, 1990).

O panorama televisivo para crianças nos Estados Unidos no final da década de 80, decorrente das alterações significativas na desregulamentação e liberalização do sector, traduzir-se-ia na ausência de programas para crianças nos dias úteis de semana nas estações comerciais, que concentravam a programação na mancha do "sábado de manhã" (Palmer, 1988). Em 1989, os canais comerciais transmitiam sobretudo desenhos animados e programas de entretenimento e programas educacionais e informativos surgiam apenas no canal público, PBS, e nas redes de televisão por cabo (Kerkman, Kunkel, Huston e Wright, 1990). Recomendando maior intervencionismo por parte da FCC, estes investigadores apresentavam como objectivos a promoção de programas

diversificados e a regulamentação das práticas publicitárias em todos os canais.

## 2.2 - Japão

Pela sua produção, o Japão é uma das principais referências quando se fala de programas infantis, nomeadamente ficcionais em animação. Menos conhecidas serão a sua estrutura pública de televisão, a NHK, as linhas de programação que a orientam e o seu papel de vanguarda na produção e difusão de programas educacionais.

A vitalidade da produção em grande escala de desenhos animados deve ser integrada na tradição gráfica oriental. Uma planificada divisão do trabalho, recurso a desenhadores de países periféricos e desenvolvimento de sistemas informatizados de re-utilização de imagens, garantiram à indústria de animação japonesa os custos de produção mais baixos na feitura deste género de programas.

Uma leitura atenta faz-nos ver que essa animação é "pouco animada": as personagens movem-se pouco — a nível da boca e olhos, nomeadamente — e em cenários fixos. São os movimentos de câmara sobre as imagens, acompanhados por bandas sonoras e musicais expressivas, que ajudam a construir as narrativas.

Num género onde a barreira linguística é um obstáculo mais facilmente transponível pela dobragem e onde as referências culturais — reconstituição de ambientes por exemplo — podem ser mais secundarizadas, o traço gráfico oriental e a tradição de literatura infantil ocidental unir-se-iam na univer-

salização de conteúdos para atingir vastas audiências. Datam dos finais dos anos 70 as primeiras co-produções entre o Japão e países europeus: os alemães introduziram *A Abelha Maia* e *Heidi*, a França continuou com *Ulysses 31*, adaptação livre da Odisseia de Homero. *Pinóquio*, *Tom Sawyer*, *Huckleberry Finn*, heróis ocidentais que vieram do Oriente apresentavam um aspecto físico semelhante: olhos imensos, pele clara, bocas sem lábios...

Clássicos da literatura infantil foram assim reproduzidos em séries de 52 episódios de 26 minutos cada, ou seja, cerca de um ano "no ar" à razão de um episódio por semana. A extensão das séries — problemática nalguns casos em relação aos textos originais — ajudaria a fidelizar a audiência, a interessá-la pelas várias personagens e seus papéis, favorecendo a rentabilização pelos direitos de exibição e apresentando às empresas publicitárias um local privilegiado para os seus produtos: num espaço de tempo longo de um ano, determinados anúncios surgiriam "colados" a uma série de êxito aparentemente garantido.

O jogo de sentimentos e a sensibilidade de muitas destas séries — e que iriam de encontro aos gostos dos espectadores mais novos — constituiriam, segundo Chalvon, Corset e Souchon (1991), motivos para o seu sucesso: *"heróis sentimentais, cenários de sonho, histórias bem ritmadas, adaptação de temas clássicos... os japoneses introduziram grandes novidades e provocaram uma reacção nos mercados europeus até então passivos e limitando-se à difusão das séries de produção americana"*, apreciariam estes autores (: 40).

Mas a literatura infantil não foi o terreno exclusivo de inspiração da indústria de animação japonesa com circulação internacional. O clima de "guerra de estrelas", dos anos 80, não se confinaria às séries de animação norte-

americanas: do Japão chegavam também séries de animação ou mistas com Imagem Real, com conteúdos violentos e bélicos, sustentadas em forte *merchandising* de brinquedos, jogos, revistas.

Nem só séries de ficção vêm a luz no oriente: o Japão é certamente um dos países que mais investe na produção e programação educacional, realizando desde 1965 um concurso — primeiro bianual e actualmente anual —, de grande prestígio neste sector, o *Japan Prize Contest*, com vista à selecção dos melhores programas educacionais de todo o mundo e cujos critérios de apreciação distinguem o conteúdo do programa, a organização da informação, as técnicas de produção e de realização (Drew, 1993).

A *Nippon Hoso Kyokai* (NHK), empresa pública fundada em 1925, garante a transmissão de três cadeias nacionais de rádio e duas de televisão. No âmbito da prestação de serviço público, possui cadeias próprias de rádio e de televisão para transmissão de programas educacionais. Para as escolas, o *NHK Broadcasting Culture Research Institute* conduz, desde os anos 50, estudos sobre a disseminação e a utilização de equipamentos e procede à avaliação de programas e em 1988/89, 70% dos jardins de infância japoneses utilizavam programas televisivos da NHK (Kodaira, 1990).

É também relevante a produção e investigação de programas infantis destinados a segmentos etários muito baixos. Valorizando os contextos de visionamento caseiros e a figura materna — elemento importante na escolha do canal televisivo —, é produzido um programa educacional para crianças pequeninas sugestivamente intitulado *Com a Mãe*. As mães, em casa, são incentivadas a verem com bebés de 1, 2 anos de idade, este programa que era em 1990 o programa favorito desse segmento de idade (Kodaira, 1990).



### 2.3 - Reino Unido

A produção e programação infantil “tradicionais” deste país revelam opções de protecção da filosofia britânica de serviço público de televisão.

Para Claire Mulholland, da *Independent Broadcasting Authority* (IBA), apesar da popularidade que os desenhos animados obtêm junto do público infantil, dever-se-ia promover outros programas, considerados mais estimulantes e contemplando aspectos informativos e educacionais (Messenger Davies, 1989: 31).

A programação infantil da BBC procuraria, segundo a sua responsável, Anna Home, *“oferecer um micromundo da televisão para adultos destinada à audiência infantil, indo da ficção à notícia e incluindo programas recreativos leves, informação, magazines, documentários, histórias contadas e programas especialmente destinados aos mais novos”*. Também nas várias estações de televisão da ITV se encontraria variedade, segmentação por idades, procura de contemplar informação e entretenimento (Messenger Davies: 35).

Responsáveis por esta programação no Reino Unido acentuam assim que ela deve providenciar algo de particular, que não pode ser encontrado no espaço da programação para adultos: *“deve confrontar as crianças com a literatura, a música e as expressões que lhes são dirigidas e reflectir os seus interesses e entusiasmos, tal como as suas dúvidas e preocupações”*, considera Home (Messenger-Davies: 36).

Na produção e na distribuição dos programas nas manchas horárias, a

audiência infantil surge segmentada por duas faixas de idades: entre os 4 e os 9 anos e entre os 10 e os 15 anos. Como normas para produção e programação, a má linguagem, a blasfémia, comportamentos perigosos ou situações de sorte e azar estariam no index da apreciação de projectos, as cenas "violentas" seriam alvo de cuidados especiais e a programação para adultos deveria surgir afastada da dos mais novos.

Nos finais dos anos 80, a BBC oferecia cerca de 16 horas semanais de programas para esta audiência e as emissoras privadas cerca de 11, a que se juntavam as 4 horas diárias postas à disposição pelo *Children's Channel*, via satélite. A maior audiência infantil manifestava-se entre as 4 e as 6 da tarde, depois da escola, altura a que passavam os programas infantis da BBC e da ITV e as estatísticas indicavam que as crianças inglesas passavam mais tempo em frente ao televisor do que na escola.

Estudos de audiência revelaram que em 1989 os programas de televisão favoritos dos mais novos variavam entre uma série de ficção inglesa passada numa escola, *Grange Hill*, um programa sobre utilização artística de técnicas e materiais, *Hartbeat*, e os desenhos animados da série norte-americana *Scooby Doo*, o que ilustraria que a audiência dos mais novos aprecia particularmente programas a ela destinados e de géneros diversificados. Registe-se ainda que na década de 80 não foram aí emitidas as séries de animação japonesas, que invadiram as restantes cadeias europeias (Messenger-Davies: 31-46).

Canais públicos e privados do Reino Unido desempenharam também um importante papel no domínio da televisão educativa, que atingiria outros países de língua inglesa: a *BBC2*, *Channel Four* e *Central TV*, nomeadamente,

preencheriam com programas educativos cerca de 20% do seu tempo de antena (Coste Cerdan, 1991: 73). Mas os "ares dos tempos" fizeram-se sentir. Nos finais dos anos 80, a legislação deixava de conferir à ITV o encargo de prestar serviço público no domínio da educação e não incluía recomendações sobre programas para crianças (Messenger-Davies: 2).

#### 2.4 - França

Apreciando longitudinalmente a programação televisiva para os mais novos, Chalvon, Corset e Souchon (1991) recordariam que antes de 1974 a ORTF, embora possuindo um departamento infantil, não atribuía importância significativa a esta programação, à excepção das quartas-feiras à tarde, período sem aulas no sistema educativo francês. Foi nesse ano, e aquando de uma profunda reforma no sector televisivo, que um caderno de encargos assinado entre o governo e as várias sociedades de programas impôs que estas tivessem em conta o segmento de público infantil e juvenil.

Como efeito, na segunda metade dos anos 70 surgiam com mais frequência programas destinados aos mais novos, alguns com cariz educativo e de divulgação — sobre leitura, arte, teatro... — e produziam-se algumas séries em animação de sucesso interno e internacional, como *Il était une fois l'homme*.

Em 1982, quando se alargou o número de canais e alguns se abriram à iniciativa privada, em todos os canais este segmento de público estava contemplado: o *Canal Plus* apresentava séries de animação inglesas e francesas, *La Cinq* apostava em desenhos animados japoneses, *M6* dirigia-se ao público juvenil com séries americanas, *sitcoms* e *clips* musicais. A *TF1*,

líder de audiência, recorreria a uma estratégia agressiva de *marketing*, promovendo concursos com tentadores prémios e séries japonesas atractivas. Face a este clima de concorrência, as estações públicas — A2 e FR3 — ressentir-se-iam e apenas a FR3 conseguia manter a sua audiência infantil porque dispunha de boas manchas horárias — todos os dias às 19.55, e ao fim de semana à tarde — e apresentava um programa referência para os mais novos e suas famílias, *Disney Channel*. Em 1989, estas duas cadeias públicas passariam a ter a mesma direcção, mas as novas estruturas não fortaleceriam esta programação nos canais públicos, segundo Chalvon, Corset e Souchon.

Observa Neveu (1990) que o aumento do tempo de emissão registado na década de 80 na televisão francesa impôs a ocupação das novas manchas das manhãs e das tardes com programas de custos menores, entre os quais a programação para crianças, nas suas vertentes mais económicas. Esta opção não era alheia a uma estratégia de fidelização de públicos, pois estudos de audiência davam conta de "rotinas televisivas" — canal que está ligado, canal que fica ligado — e mostravam que os programas infantis a passar durante a tarde nos lares com crianças podiam ajudar a fidelizar o público adulto de espectadores.

O crescimento quantitativo dos tempos de programação, notaria Neveu, seria também aqui acompanhado pela retracção na variedade de géneros: em 1980, os programas distribuíam-se, nas cadeias públicas, por 20 a 34% de documentários, 20% de séries de desenhos animados, 10% de séries filmadas, 20% de animação para os mais novos, e ainda programas de informação e recreativos. Dez anos mais tarde, em 1990, os desenhos animados eram hegemónicos e a principal linha de emissão era a da "distracção".

Na produção, Chalvon, Corset e Souchon realçam ainda as modificações ocorridas nos anos 80. No início da década, o sector governamental dos audiovisuais decidira apoiar a produção francesa. As medidas de produção total em solo francês revelaram-se inoperantes pelos seus custos financeiros, pelo que se seguiu um modelo de criação artística francesa e posterior execução no Oriente. Em 1989, novas séries infantis de animação estavam prontas — *Babar*, *Lucky Luke*, *Tintim* — e a França liderava a produção europeia de desenhos animados, com cerca de metade do total, mas o pólo europeu representava então cerca de 5% da produção mundial.

## 2.5 - Síntese e interrogações

Nos breves historiais referentes aos Estados Unidos, Japão, Reino Unido e França identifica-se uma relação entre traços de protecção e de maior regulamentação e maior diversificação quanto a conteúdos, produção e programação segmentadas por idades, maior enraizamento em referentes culturais próximos. Isso está patente na produção e programação do Reino Unido, nas linhas de programação da cadeia pública japonesa, NHK, na produção norte-americana para crianças nos anos 70, na política francesa para o audiovisual nos anos 80. Também nestes historiais transparece a fragilidade desta produção e programação quando se ignoram determinantes económicas.

Climas de desregulamentação e de menor intervenção institucional conduziram a que as "leis do mercado" impusessem o domínio quase absoluto de um género — ficção de aventuras — e de um formato, a animação.

A lógica de "serviço público" na programação para crianças não é a mesma dos produtores e canais de televisão generalistas privados que, mais do que intervirem culturalmente, têm preocupações óbvias de natureza económica, procurando os maiores benefícios com os menores custos. A produção de séries de ficção em animação — o formato com menores "ruídos" de circulação em grande escala — com personagens e narrativas semelhantes, vai associar-se à penetração do espaço publicitário nos próprios conteúdos, originando os *program length commercial*. Esta lógica conduziria ainda a uma diminuição da produção dirigida a faixas etárias mais baixas e privilegiando o núcleo duro composto por crianças entre os 8 e os 12 anos.

O caso francês dá conta de como o alargamento do número de canais generalistas e o aumento da mancha de horas se traduziram em mutações significativas na programação dirigida aos mais novos nos canais públicos: menor diversidade de géneros, sobrevalorização da vertente entretenimento, domínio de concursos e sobretudo de programas ficcionais — o mesmo que ocorrera na programação para adultos, variando aqui apenas o formato da ficção. Dá também conta de como estes canais submergiram no cenário de concorrência, não conseguindo apresentar uma oferta significativamente diferente. Prenúncio para o que irá acontecer no nosso país?

Antes de apreciarmos a história da programação e produção televisiva para crianças oferecida pela RTP até 1991, procedeu-se a uma revisão de literatura sobre investigações que tomaram esta área como objecto de estudo, e que serviram de enquadramento ao caso português. Será esse o conteúdo do próximo capítulo.

### 3. Programas de televisão para crianças: linhas de investigação

As investigações sobre programas televisivos para crianças provêm na sua grande maioria dos Estados Unidos, um dos países com mais tradições nos estudos comunicacionais.

Um breve historial destas pesquisas revela que os primeiros estudos, surgidos nos anos 50, se focalizavam no papel da televisão na ocupação dos tempos livres das crianças e adolescentes, e como lhes poderia ensinar matérias académicas. Schramm, um dos primeiros estudiosos desta área, consideraria nomeadamente que a exposição das crianças a televisão, na maior parte dos casos, causar-lhes-ia poucos danos e oferecia aspectos benéficos (Dorr, 1986: 67).

Nos anos 60, os estudos centrar-se-iam no possível impacto da televisão nos comportamentos dos espectadores. Foram feitas investigações sobre eventuais efeitos de programas infantis e de audiência familiar na aquisição de atitudes e comportamentos sociais, mas a principal questão seria a da agressividade. No início da década de 70, o relatório *Television and Growing Up: the Impact of Televised Violence* (Surgeon General: 1972) daria conta de 23 projectos de investigação nesta área: enquanto investigações de tipo experimental correlacionavam positivamente, a curto prazo, comportamentos agressivos e exposição a conteúdos televisivos violentos, metodologias não experimentais realçavam que, a longo prazo, essas correlações não eram tão evidentes e que outros factores pareciam intervir nesse processo.

Para Rowland (1983), este relatório, apesar do esforço de investigação que representou, acabara por não tocar em questões como a propriedade dos meios de comunicação, o seu controlo e os objectivos das empresas televisivas: a pesquisa em torno dos "efeitos" e as divergências metodológicas teriam afastado a discussão da análise cuidada dos factores económicos e comerciais que influenciariam os conteúdos dos programas e de como esses programas reproduziriam traços de violência patentes na cultura norte-americana, do desporto à política, da economia à imagem de sucesso pessoal.

No país responsável por mais de 80% dos estudos sobre crianças e violência, as pesquisas acumuladas até aos anos 70 sugeriam que todas as crianças — e adultos — se poderiam tornar mais agressivos se consumissem grandes quantidades de conteúdos violentos. Pesquisas posteriores fariam entrar nesta análise variáveis de mediação entre a televisão e o público infantil (Dorr e Koravac: 1980). Por exemplo, no que se refere à violência, procura-se agora avaliar os *diferentes* impactos de *diferentes* tipos de conteúdo violento em *diferentes* níveis etários e em *diferentes* contextos de visionamento.

É o reconhecimento destas múltiplas variáveis que contribui para a singularização de "Crianças e Televisão" como área de estudo.

### **3.1 - Crianças e Televisão como área de estudo**

Para Dorr, estas duas variáveis — crianças e televisão — constituem um domínio de investigação próprio. Ainda que existindo pontos similares entre a televisão e outros *media* e entre crianças e outras audiências, há diferenças importantes, considera.



No que se refere à televisão, Dorr destaca, como já vimos, a maior acessibilidade e onnipresença da televisão nos lares, os códigos de comunicação face-a-face que privilegia e a natureza "realista" de muitos dos seus conteúdos. Quanto à audiência infantil, sublinha que esta possui um mundo incompleto de conhecimentos, que lhe afecta a compreensão de conteúdos, e um grande desejo por aprender, estando por isso particularmente aberta à influência do meio, de que a televisão faz parte. Este menor conhecimento do mundo, maior curiosidade e interesse e processos de aprendizagem próprios distinguiriam a audiência infantil de outras audiências (1986: 12-16).

Para esta investigadora, "Crianças e Televisão" constituiriam uma área especial a ser estudada pela Comunicação, Psicologia, Sociologia, Ciências da Educação. Também outros autores, como veremos, acentuam o posicionamento pluridisciplinar desta área.

Nesta perspectiva, e no domínio da Comunicação, procurámos agrupar as investigações recolhidas nas linhas de estudo propostas por Masterman na perspectiva de uma educação para os *media* (1985):

- Origens e determinantes da construção de produtos televisivos para crianças;
- Técnicas dominantes e códigos usados na fabricação destes produtos;
- Valores e ideologias;
- Modos como os produtos são lidos e recebidos por audiências.

### **3.2 - Origens e determinantes da oferta de programas para crianças**

Foram já apresentados traços dos históricos da indústria televisiva nesta área, nomeadamente dos Estados Unidos, Japão, França e Reino Unido. No que se refere a determinantes de oferta, mais uma vez provém dos Estados Unidos um interessante estudo sobre representações e ideologias de profissionais ligados à produção de séries para crianças entre os 2 e os 11 anos (Cantor, 1973), naturalmente marcado pela época — finais dos anos 60 e início dos anos 70 — e pela separação entre as indústrias de produção e de programação.

A investigação procurou identificar que imagens tinham autores e produtores de programas infantis ou de programas familiares vistos por crianças, das suas duas audiências: as empresas emissoras, que lhes compravam os trabalhos, por um lado, e o público-espectador, a quem estes se dirigiam, por outro.

Relativamente ao primeiro nível de audiência, as estações compradoras, Cantor detectaria diferentes reacções quanto aos formatos e conteúdos propostos.

Os profissionais das grandes empresas de animação, que trabalhavam sob encomendas, consideravam-se mais "homens de negócios" do que "criadores de ideias". A repetição e actualização de velhas fórmulas de êxito assegurado eram as suas linhas orientadoras. Produtores de programas de Imagem Real — como ficções de aventuras protagonizadas por animais, por exemplo — exprimiam então alguma dificuldade em os vender às cadeias comerciais, que os consideravam mais "educativos" do que de entretenimento. Produtores de programas de Estúdio apresentavam projectos dentro da filosofia dominante deste espaço: eliminação de aspectos polémicos, política ou socialmente.

Produtores de programas de ficção destinados a audiências familiares de horário nobre consideravam sofrer então mais interferências das empresas transmissoras do que no passado, a nível dos conteúdos. Ou seja, destaca Cantor, os produtores tinham consciência das expectativas e linhas dominantes desta primeira audiência, de como variavam no tempo, e produziam procurando satisfazê-las.

Cantor chama também a atenção para a proximidade entre empresas de produção de programas e de publicidade. Esta proximidade tendia a fazer convergir os seus interesses: as empresas de publicidade desejavam "prender" idades em que as crianças conseguissem já exprimir os seus desejos; os produtores favoreciam essas idades porque os estudos indicavam que eram as crianças mais velhas as que mais controlavam o televisor. Produtores e publicitários encontravam assim espaços comuns: se o produto principal a anunciar se destinava a rapazes, o programa a produzir deveria ser de aventuras, *western* ou ficção científica...

Já quanto ao outro nível de audiência, os espectadores, Cantor detectaria concepções estereotipadas por parte dos autores e produtores, segundo ela decorrentes das fontes de informação destes profissionais: modelos de programas anteriormente apresentados e o seu êxito alcançado e contactos directos com crianças e pais do seu próprio meio social.

Cantor concluirá assim que, para estes profissionais, as empresas televisivas e publicitárias constituíam a audiência mais importante: seria desses sectores, com os quais interagiam directamente, que lhes chegavam as influências mais importantes, acabando a audiência infantil por lhes estar bem mais distante: não só as crianças do seu círculo social não eram representativas como os

índices de audiência, quantitativos, não contemplavam reacções sobre conteúdos.

Para esta investigadora, a prioridade neste tipo de estudos sobre produção deveria ser dada aos processos de tomada de decisão das empresas televisivas: como decidem, que públicos procuram satisfazer e consequentemente que públicos são afastados.

### **3.3 - Técnicas e códigos**

Considerando que as técnicas de produção televisiva compreendem vias auditivas e visuais específicas de representação de conteúdos, investigadores norte-americanos têm vindo a estudar os aspectos formais em que os conteúdos se apresentam e a sua contribuição para a construção do sentido das mensagens. Estas investigações procuram analisar que traços formais tendem a surgir combinados, em que programas, para que audiências e com que objectivos.

Huston, Wright, Wartella, Rice, Watkins, Campbell e Potts (1981) elaboraram uma taxionomia de atributos formais em televisão, distinguindo:

- **Acção**, quantidade de movimento físico, indo do rápido ao moderado;
- **Ritmo**, decomposto em variabilidade (número de cenas diferentes) e nível de integração temporal (intervalo de tempo entre cenas integráveis).
- **Aspectos visuais** (mudanças de câmara, efeitos visuais, violações da realidade física...);

— **Aspectos auditivos** (música, efeitos sonoros, falas, diálogos, canções...).

Esta taxionomia foi aplicada num estudo que procurou apreciar características formais que descreveriam a animação quando comparada com imagem real, diferenças no uso de aspectos formais entre programas humorísticos e "sérios"; diferenças de traços formais entre programas de entretenimento infantil, educacionais e familiares.

A análise de 137 programas — cujos critérios de selecção foram possuírem pelo menos uma das seguintes características: serem em formato animação; a personagem central ser criança, adolescente ou com poderes sobrenaturais; dirigirem-se à audiência infantil — evidenciaria que a animação oferecia traços perceptivamente mais salientes que programas de imagem real e que estes, por seu lado, continham mais traços com maior potencial na condução da informação ou de auxílio à compreensão, favorecendo a recordação e a revisão de conteúdos. Os programas educacionais, segmentados por níveis etários mais estreitos, caracterizar-se-iam sobretudo por traços apelativos à reflexão e à revisão, através da informação linguística e dos diálogos. Os programas familiares de horário nobre apresentavam, pelo seu lado, o nível mais elevado de diálogo entre adultos e níveis elevados de acção moderada das personagens.

O espaço do "sábado de manhã" oferecia programas que, em imagem real ou em animação, assentavam muito em humor, particularmente não-verbal, e em traços perceptivamente salientes: rapidez de acção, mudanças de cenário e de personagens, variabilidade considerável entre cenas, efeitos audiovisuais, recurso a personagens não-humanas, adolescentes ou adultos, com pouco diálogo infantil. Enquanto os programas educacionais atingiam menores

índices de audiência, devido à sua segmentação por idades, já os níveis gerais de audiência infantil junto dos programas familiares de horário nobre constituiriam, segundo os autores, um bom indicador da sua disponibilidade para traços formais diferentes dos dos programas "de sábado de manhã".

Outro estudo conduzido por Rice, Huston e Wright (1983) foi dedicado aos códigos linguísticos de programas infantis. Recordando que na televisão a linguagem verbal é um código dentro de outro código, os autores procuraram analisar como surgiam as convenções linguísticas na televisão e como interagiam com outros aspectos formais.

Foram analisados seis programas: três histórias animadas com muito, pouco ou sem diálogo, uma *sit-com* e dois programas educacionais para audiências etárias distintas. Os descritores analisavam:

- **Fluxo de comunicação:** tamanho, variedade, e repetição de frases;
- **Estrutura da linguagem:** composição das frases, adjectivos, palavras destacadas;
- **Variáveis de significado:** metáforas, novos termos.

A comparação entre aspectos linguísticos e formais mostraria que os programas com menos diálogo eram em formato animação, sendo os que apresentavam níveis mais elevados de acção, ritmo, cortes, *fades*, *zooms*, efeitos visuais especiais, vocalizações, efeitos especiais sonoros e música.

Por seu lado, os programas educacionais apresentavam os códigos linguísticos tendo em conta a idade-alvo da sua audiência. Programas para crianças em idade pré-escolar recorriam a níveis moderados de comunicação verbal e de

diálogos, utilizavam o sentido literal das palavras, chamadas de atenção e reforço em palavras chave. Programas para crianças um pouco mais velhas recorriam mais a diálogos, enriquecimento de vocabulário e apresentação de significados não literais, enquanto, a nível gramatical, apresentavam uma estruturação simples, com frases e palavras pequenas e reportadas ao presente.

Pesquisas realizadas no Japão com crianças de cerca de dois anos revelariam que estas estariam mais atentas a aspectos mais "próximos" em termos humanos — personagens humanas, vozes femininas — e reagiam pouco a efeitos visuais como panorâmicas, *zooms* ou sequências de montagem rápida, o que — acentuando as diferenças enunciadas por Edward Hall — estaria em contradição com ideias "universalizantes", nomeadamente de produtores, sobre o que as crianças gostam mais em televisão. Messenger-Davies (1986: 71), que narra estes estudos, não deixará de recordar que as expectativas das crianças em relação à televisão dependerão muito do tipo de oferta televisiva a que estarão habituadas: as crianças americanas, junto das quais se realizaram a maioria das pesquisas, estão familiarizadas com ritmos rápidos e interrupções frequentes para publicidade, as crianças inglesas, por exemplo, terão experiências e expectativas diferentes.

Associando os aspectos formais à organização de conteúdos e tomando como objecto uma produção aparentemente simples e "pobre de conteúdo", Hodge e Tripp (1986) vão destacar a quantidade e complexidade das suas mensagens, num estimulante trabalho de leitura de televisão. Valorizando a perspectiva semiótico-textual, os autores dissecarão estruturalmente um episódio de cerca de vinte minutos de uma série de desenhos animados (:14-40), averiguando numa segunda fase da investigação, através de entrevistas em profundidade,

como crianças de nove anos interpretavam os vários "sinais" do conteúdo (:41-70).

Circulando a mensagem televisiva pelo canal visual — que organiza o espaço e articula as imagens com o texto — e pelo canal auditivo — que introduz as marcas no tempo pela fala, música e efeitos sonoros -, Hodge e Tripp singularizam estes diferentes códigos e mensagens, procedendo a uma análise paradigmática (o que está presente/ausente) e sintagmática (como se combina o que está presente). As estruturas do espaço, tempo e continuidade são assim as variáveis, distinguindo-se em dois grandes sintagmas: o do genérico e o da história propriamente.

No genérico de abertura — que dura brevíssimos 55 segundos — os autores mostram como se induzem de forma inequívoca e em escala reduzida a filosofia e o sentido da série, pela combinação dos códigos visuais e auditivos. Na análise do episódio, procedem à identificação estrutural dos contextos e personagens segundo traços de oposição — natureza/cultura, personagens humanas/não humanas, femininos/masculinos; classe média/classe baixa... — e à análise estrutural da narrativa, dando conta da sua complexidade.

Também para Hodge e Tripp, a investigação dos conteúdos dos programas de televisão para crianças e dos seus valores mobiliza um trabalho interdisciplinar para a compreensão de como se constitui a formação dos significados no público infantil, envolvendo a Semiologia, a Linguística, a Psicologia Cognitiva e de Desenvolvimento, o Estruturalismo.



### 3.4 - Valores e ideologias

Estudos sobre conteúdos dos espaços televisivos destinados à audiência infantil têm incidido nos programas e também na publicidade a ela dirigida.

Nos Estados Unidos, estudos sobre os conteúdos das séries infantis produzidas nos anos 80 destacaram o domínio das ficções aparentemente segmentadas por sexos: aventuras com figuras de acção e super-heróis de poderes transfiguracionais, organizadas em torno de "guerras das estrelas"; histórias "cor-de-rosa", com muitas emoções, a decorrer em espaços agradáveis e com personagens "doces e inocentes". *Turbo Ten* ou *He Man*, por um lado, *My Little Poney* ou *Tender Bears*, por outro, são paradigmas destas linhas. Na repetição destes dois pólos encontramos a aplicação da fórmula dos *program length commercial*, onde o herói-protagonista, concebido pelas indústrias de brinquedos, antecede o enredo da história e para além dela continua, nas prateleiras das lojas, e onde o aumento dos ciclos de produção exige a recombinação genética e a introdução de novas personagens. Engelhart (1991) aprecia esta situação do ponto de vista do imaginário infantil: a televisão, considera, representa hoje muito pouco da tradição das histórias onde a personagem principal era uma criança. Hoje essa personagem tende a ser ou um super-herói ou alguém dotado de poderes mágicos. Também pela primeira vez e numa escala de massas, comenta, uma personagem nasce independentemente da sua situação na história. A introdução de novos bonecos nas séries e a sua extensão para os mercados do cinema e do vídeo seriam factores explicativos, considera, para a quebra para metade das vendas de "bonecos sem nome" em 1985, no mercado norte-americano.

O conteúdo da publicidade nos espaços de programação das cadeias norte-americanas foi igualmente objecto de estudo. Kunkel e Gantz (1992) examinariam uma vasta gama de anúncios em diferentes canais, a fim de apreciar quanta publicidade e outros espaços extra eram apresentados na mancha destes programas, que produtos eram anunciados, que estratégias persuasivas se detectavam, como eram apresentadas as qualificações dos produtos.

Os resultados foram quantitativamente eloquentes: numa semana de 1990, sete cadeias emissoras geograficamente distantes apresentaram nas suas 604 horas de programação infantil cerca de 10.000 anúncios, mais de metade constituídos por brinquedos e produtos alimentares para pequeno-almoço. Juntando-se-lhes os anúncios de *snacks* e bebidas açucaradas estavam preenchidos cerca de dois terços dos anúncios dirigidos a crianças, cujos temas dominantes eram a alegria/felicidade, o sabor, a *performance*...

A variação e complexidade de estratégias de inclusão de referências publicitárias nos conteúdos ficcionais são apresentadas num estudo recente de Wasko, Phillips e Purdie (1993), onde se analisa a estreita ligação entre patrocínios de marcas comerciais à produção de filmes e o aparecimento subtil desses produtos ao longo da sua trama ficcional. *Home Alone*, por exemplo, produto destinado ao público mais jovem, contém 42 referências a 31 marcas de produtos comerciais. As celebérrimas Tartarugas Ninja, animadoras de séries televisivas e presentes em força no mercado vídeo, são activas consumidoras de pizzas, e a tal não é indiferente o patrocínio da *Pizza Hut*..

Apreciando a programação oferecida por diversos canais de televisão europeus no princípio dos anos 80, Chalvon, Corset e Souchon destacavam

então nos seus conteúdos o reflexo das ideias pedagógicas e culturais de cada país: nos programas ingleses para crianças, a forte presença do maravilhoso; nas produções da Europa de leste, a animação suave, plena de moral e de poesia; em França, a forte tónica na vertente pedagógica; nos países nórdicos, a presença de problemas do quotidiano infantil, como a separação de pais. A esta diversidade, estes autores contrapunham as características das animações japonesas, com forte presença do medo, ou o ritmo dinâmico das animações norte-americanas.

Do Canadá e de França chegar-nos-iam mais recentemente reflexões onde está presente a preocupação com a internacionalização da produção de programas para crianças e seus efeitos na construção de identidades culturais.

No Canadá, uma comparação entre conteúdos de desenhos animados e de livros infantis foi desenvolvida por Bachand e Turcotte (1989). Estes investigadores construíram uma tipologia de personagens quanto ao seu papel, aspecto físico, sexo e idade e aplicaram-na à análise de episódios de séries infantis emitidas numa semana de 1986, confrontando-os com conteúdos de livros recentes de literatura infantil de autores do Quebec. Os dados deste estudos indicaram que:

— Cerca de dois terços das séries filmadas exibidas provinham dos Estados Unidos e do Japão; nenhuma série de origem quebequiana fora emitida nessa semana.

— Na análise dos traços físicos de personagens, notaram-se quer nas séries quer nos livros infantis que as personagens principais e secundárias eram principalmente humanas e animais. Objectos e criaturas imaginárias surgiam

ligeiramente mais em livros do que em desenhos animados. Em ambos os meios, figuras do sexo masculino estavam mais presentes. Quanto à idade, enquanto nos livros o grupo mais importante era composto por crianças, nas séries personagens adultas eram mais frequentes, como figuras principais ou secundárias.

— O carácter, outro dos traços analisados, mostraria também diferenças nestes dois meios: nas personagens principais e secundárias dos desenhos animados, os aventureiros dominavam, enquanto nos livros predominavam os "bons exemplos".

Contrariamente aos livros, onde elementos de identificação cultural estariam bem assinalados, estes autores destacariam a sua ausência nos desenhos animados. Considerariam que a pouca referencialidade dos locais das acções iria no sentido da tese de que o mercado mundial da produção televisiva — e em particular nos desenhos animados — incitaria a uma simplificação dos códigos e das convenções da ficção na TV, apagando as particularidades culturais de cada país, referida por Meyer (1986).

Em posição semelhante se colocaria o investigador francês Neveu (1990), para quem teria florescido na sociedade francesa dos anos 80 em relação à televisão para crianças a metáfora da *baby-sitter* electrónica, um serviço eficiente de entretenimento que compararia com o das grandes cadeias de *fast-food*.

Articulando esta função da televisão a uma leitura da própria sociedade francesa contemporânea, Neveu considerará que, na programação para os mais novos se gerara o consenso de que a sua principal função seria evitar situações chocantes e, se possível, ensinar qualquer coisa, sem didactismo

excessivo. Este vazio de funções corresponderia a um vazio de conteúdos: os programas dirigidos a crianças, nota, escondem frequentemente o mundo real e reduzem a socialização ao calor dos contextos familiares e dos círculos de amigos, ou ao apelo ao respeito pelo meio ambiente. E Neveu interroga-se sobre se tal não será afinal reflexo de uma sociedade ela própria da "era do vazio", do desaparecimento de referências tradicionais sem que outras tivessem tomado o seu lugar: *"a trama de programas para crianças variando entre a celebração da esfera privada e do modernismo ocidental com a encenação de combates terríveis noutras galáxias, parece-se demasiado com a imagem metafórica de um novo senso comum adulto"* (:124).

A oferta de programas seria assim profundamente asséptica a nível de conteúdos, com as suas epopeias espaciais, combates de *robots*, séries melodramáticas, aventuras de animais... Também Neveu atribuiria ao processo de internacionalização da produção a erosão de conteúdos originais e de marcas de identidade cultural: para ser rentável, uma série teria de ser co-produzida e exportada, o que implicaria apagar todo o particularismo cultural susceptível de provocar dificuldades de recepção ou de tradução no pólo Europa/América do Norte/Japão.

Outras marcas nos conteúdos das produções francesas dos anos 80 seriam, tal como nos Estados Unidos, a contaminação e sobreposição das funções e géneros televisivos — com o esbatimento das fronteiras entre publicidade e programas, entre imagem real e animação, o desaparecimento de programas destinados especialmente aos mais pequenos, a substituição do tradicional espaço infantil do fim de tarde pela difusão de programas familiares "clássicos".

Para Chalvon, Corset e Souchon (1991), as novas tendências dos conteúdos de programas infantis e juvenis para os anos 90 apresentariam traços conservadores: enredos circunscritos a relações familiares; exploração de valores seguros, recorrendo a personagens de êxito comprovado; queda dos géneros documentais e inclusão de conteúdos culturais em programas ficcionais co-produzidos, os quais ocupariam cada vez mais o espaço dos recreativos.

### **3.5 - Audiências e contextos de recepção**

Para além dos estudos de origem norte-americana, desenvolvidos em meios universitários, encontraram-se referências a este campo em pesquisas realizadas por departamentos de investigação em televisão de canais do Reino Unido (BBC) e do Japão (NHK). Como variáveis, estes estudos não só destacam a idade mas também os quadros de socialização em que as crianças crescem.

Na apreciação da audiência infantil, a idade é uma importante variável já que caracterizará em certa medida o nível de desenvolvimento de variáveis cognitivas, capacidades que permitem as crianças compreenderem, estabelecerem inferências e integrarem conteúdos: o que uma criança pode compreender resultará quer do conteúdo do programa quer da maneira como se organiza o seu conhecimento, o estágio do seu "esquema mental", para o qual contribuirão as regularidades e redundâncias da informação que vai captando (Bryant e Anderson, 1983). Nesta perspectiva cognitivista, as expectativas sobre situações que permitam antecipar e organizar a informação

serão condutoras de atenção, influenciarão a memória e gerarão inferências sobre os conteúdos: a repetição de personagens, narrativas e cenários poderão ser, nesta linha, elementos facilitadores da formação de esquemas de conhecimento.

Investigações apontam que, com menos de doze anos as crianças têm dificuldade em compreender determinados conteúdos, por falta de referências e de experiência de vida, estando em crescimento as capacidades de distinguir o essencial do secundário, a memorização, o encadeamento de diferentes elementos, a classificação de uma unidade em diferentes categorias, a reversibilidade do pensamento (Dorr, 1986: 12-16). Psicólogos destacam como muito diferentes os interesses e as capacidades cognitivas das crianças com menos de 10/12 anos, distinguindo os bebês das crianças em idade pré-escolar, as crianças entre os 6 e os 8 anos e entre os 9 e os 12.

Para além da idade, estudos levados a cabo nos Estados Unidos e no Reino Unido acentuam que os quadros de socialização das crianças, pelos seus modelos e valores, constituem variáveis importantes. Verificar-se-ia regularidade na variação dos interesses e motivações com o sexo — preferindo mais os rapazes programas de aventura e *westerns*, e as raparigas programas musicais e comédias de situação (Huston: 1984) — e com o nível social, cultural e origem étnica (Eastman & Liss: 1980; Leslie & Gibson: 1993).

Outra variável que vem sendo destacada é o contexto de visionamento. Acompanhando as alterações de programação das cadeias comerciais e o surgimento da televisão por cabo e aparelhos vídeo no princípio da década de 80 nos Estados Unidos, Huston, Wright, Rice, Kerkman e St.Peters (1986) desenvolveram uma pesquisa longitudinal sobre padrões de visionamento

televisivo na primeira infância: neste estudo interessa investigar o que as crianças viam na televisão, as exigências cognitivas que os programas apresentavam, como se faziam sentir as novas alternativas à programação, nomeadamente o vídeo e os jogos electrónicos.

Os programas foram classificados em seis dimensões: audiência-alvo, geral ou infantil; objectivo informativo presente ou ausente; recurso total, parcial ou nulo à animação; tipo de programa: acontecimentos reais/informação; variedades; comédias, dramas, aventuras...; redundância — repetição de cenas ou presença de personagens comuns entre dois episódios —; integração temporal — tempo médio de duração de uma sequência contínua.

Entre conclusões que realçariam as diferenças entre sexos e idades, este estudo mostraria outros dois traços importantes: a influência do meio social e familiar nas escolhas dos programas, por um lado, e a primeira infância como um período importante de aquisição de padrões de visionamento, por outro. Ou seja, a maioria das experiências televisivas dos mais novos ocorreria num contexto familiar, seria dependente das rotinas da família, dos hábitos de visionamento dos mais velhos e dos seus interesses.

Um outro estudo longitudinal sobre os contextos de visionamento, dirigido por Singer & Singer (1985), teve como objectivo examinar as influências formativas da vida familiar sobre o desenvolvimento cognitivo, motor e de comportamento das crianças. Considerou-se que os padrões de respostas das crianças reflectiriam uma combinação de influências: modelos e valores dos pais, a personalidade da criança, a exposição familiar à televisão.



Foram consideradas como variáveis independentes as características parentais — atitudes para com a disciplina, estilos de mediação, crenças e pressões — e a televisão: médias de visionamento televisivo por pais e crianças, tipos de programas, regras de visionamento. Como variáveis dependentes, foram tratadas a cognição — níveis de reconhecimento, informação geral, crenças, distinção entre fantasia e realidade —, a compreensão dos conteúdos televisivos, a capacidade de espera e a agressividade. Os resultados apontariam o estilo familiar de mediação como a variável mais importante sobre as variáveis cognitivas e de comportamento.

Conclusões semelhantes decorreram de um outro estudo sobre a influência dos contextos de visionamento em diferentes culturas e comparando estilos de mediação parental nos comportamentos das crianças face aos meios de comunicação social: televisão, livros, cinema.

Este estudo de Greenberg, Ku & Li (1991) — onde estiveram envolvidas mais de duas mil crianças e seus familiares, residentes nas capitais da Coreia, Taiwan, China e Japão e uma amostra paralela de crianças norte-americanas — mostraria que a mediação mais activa — ainda que não muito elevada — ocorria com o meio televisão. Em todos os países, os pais acompanhavam mais de perto as crianças mais novas e as do sexo feminino. A estrutura familiar constituiu uma variável significativa, sendo as crianças de ambientes monoparentais alvo de menor mediação.

.rrrrr. Este estudo detectaria ainda estilos de mediação mais intervenientes nos vários países do oriente do que nos Estados Unidos, dando igualmente conta de factores de mudança social em curso nesses países: na China, a abertura económica e seus efeitos na maior diversificação das relações sociais,

nomeadamente nas relações entre pais e filhos, tradicionalmente marcadas pelo autoritarismo; em Taiwan, maior e mais antiga influência ocidental, com impacto nas práticas familiares e na alternativa de espaços de socialização; o Japão como o país com maior aproximação ao figurino norte-americano e, neste conjunto, com menor mediação parental.

.sssss. Para além das diferenças culturais, sociais, económicas e políticas que estes resultados apontam, as autoras considerariam importante proceder a uma aproximação mais compreensiva, que desse conta de como os *media* são enquadrados pelas várias famílias (170-171).

### 3.6 - Um terreno por explorar

“Crianças e Televisão” como área de estudo vem assim integrar as variáveis do público e as do meio

O importante arsenal de pesquisas norte-americanas terá de ser lido dentro do contexto de quase exclusividade de produção própria, de onde resultará uma menor atenção a questões como a da internacionalização da produção e a circulação de valores dominantes da cultura norte-americana, como a figura do “herói” e os seus traços de individualismo.

Questões como estas surgirão nomeadamente em França e no Canadá, países que tradicionalmente se pronunciam pela defesa da sua identidade. Encontramos aí a preocupação de averiguar que efeitos na construção de identidades culturais nas populações mais novas podem resultar da exposição intensa e prolongada a uma oferta hegemonicamente de origem norte-

americana ou japonesa. O mercado mundial de produção televisiva para crianças, dominado por estas duas fontes e alargado significativamente nos anos 80, incitaria, segundo Barchand e Turcotte, do Canadá, e Neveu, da França, a uma simplificação de códigos e de convenções na ficção, que poderia ter efeitos no imaginário dos mais novos.

As consequências da internacionalização da produção televisiva e as influências da oferta televisiva nas novas gerações em diferentes latitudes são áreas de pesquisa relativamente recentes. Na perspectiva da recepção, o estudo de Greenberg, Ku e Li constitui um dos projectos de maior fôlego. Trata-se de um terreno com muito por explorar e para o qual contribuem áreas como a Sociologia da Comunicação, a Antropologia, a Psicologia Cognitiva.

Situando-se este trabalho na perspectiva da “oferta”, procuraremos ver no caso português traços do seu historial, de determinantes organizacionais, fontes e origem dos programas, de aspectos formais e de conteúdo, de filosofias de programação e de concepção de audiências-alvo. Serão estas as linhas que atravessarão o próximo capítulo.

## 4. O caso português: RTP 1957-1991

Na oferta televisiva para crianças apresentada pela RTP dos primórdios até ao início dos anos 90, o período entre 1957 e 1974 será objecto de reconstituição impressiva, com base em depoimentos de profissionais do sector e de críticos de televisão, e na informação disponível nos Anuários da empresa, cuja publicação se iniciou em 1964.

Entre 1975 e 1991, procedeu-se à análise dos seguintes vectores:

- Tempos de emissão e sua percentagem no quadro geral da programação;
- Manchas horárias;
- Vias operacionais de emissão (1982-1991)
- Origem da programação (1982-1991)
- Géneros de programas (1977-1991)

Nos Anuários RTP, principal fonte documental deste estudo, encontram-se dados quantitativos sobre a distribuição da emissão por horas, bem como

breves descritivos sobre tipos, títulos e sinopses dos programas emitidos. A informação desta fonte nem sempre está explícita, é por vezes equívoca quanto a formatos, géneros e conteúdos e poderá mesmo apresentar dados inflacionados quanto à produção nacional. Apesar disso, esses dados constituíram referência, uma vez que se trata de estabelecer uma apreciação longitudinal. Outras fontes documentais foram jornais e revistas especializadas, bem como livros publicados sobre televisão em Portugal. Importância grande tiveram os depoimentos de responsáveis por esta área. Conjugando-os com a informação documental, identificar-se-iam diversas "etapas" no quadro de uma empresa em situação de monopólio e de prestação de serviço público nesta área de programas.

#### **4.1 - Programação infantil anterior a 1975**

Pouco mais de um ano após a escritura da constituição da RTP — Radiotelevisão Portuguesa SARL, cujos capitais se dividiam entre o Estado, emissoras privadas de radiodifusão e accionistas privados — iniciaram-se as emissões regulares em 1957.

Até 1974, destaca-se nos Anuários a estabilidade na constituição das grelhas de programas, cujas categorias, inalteradas até 1974, eram as seguintes:

— Informativos e de actualidades

— Desportivos

- Dramáticos (teatro e cinema)
- Musicais (ligeiros e eruditos)
- Especiais (programas de divulgação e diversos)
- Culturais e educativos

Segundo Melo Frazão, um dos primeiros profissionais a trabalhar nos infantis, para onde entrou em 1959, desde o início da televisão existiram programas para os mais novos. Nos Anuários, publicados a partir de 1964, estes programas surgem enquadrados em "programas especiais diversos" e em "programas culturais", correspondendo a dois conteúdos:

— Na primeira categoria — programas especiais diversos — eram incluídas sobretudo séries de ficção — *Lassie*, *Zorro*, *Lone Rangers* — e desenhos animados, a maioria de origem norte-americana. Datam assim dos finais dos anos 50 e dos anos 60 as primeiras aparições de *Flintstones*, *Tartaruga Touchê*, *Gato Félix*, *Zé Colmeia*, *Bugs Bunny Show*, *Top Cat*, *Jetsons*, *Popeye* e outros, num espaço que se anunciava dirigido a tipos específicos de auditório, nomeadamente o juvenil.

— A segunda categoria — programas culturais — compreendia programas religiosos, infantis e juvenis, literários, científicos, entre outros, em grande parte de produção a cargo da RTP. Entre 1964 e 1973 e com base nos Anuários, os programas religiosos e os infantis disputaram entre si o primeiro lugar quanto a horas de emissão. Enquadrados em manchas específicas — TV

*Infantil, Quarto dos Brinquedos, Telejuvenil* — os programas para os mais novos, ainda que incluíssem desenhos animados e séries filmadas de origem estrangeira, assentavam sobretudo na produção em Estúdio: peças de teatro, fantoches, circo, programas musicais, histórias contadas.

Contabilizando a percentagem dos espaços infantis e juvenis, quer a dos "programas diversos" quer a dos "programas culturais" no quadro geral da programação (Quadro I), destaca-se a relativa estabilidade, variando entre 4.7 em 1964 e 7.7% dez anos depois.

Quadro I  
Percentagens dos Programas Infantis e Juvenis  
nos espaços "diversos" e "culturais"

Ano	in "diversos"	in "culturais"	Total
1964	2,3	2,4	4,7
1965	2,5	2,6	5,1
1966	3,9	2,3	6,1
1967	3,1	3,7	6,8
1968	2,5	3,4	6,0
1969	3,7	3,3	7,0
1970	3,4	2,5	5,9
1971	4,5	2,6	7,1
1972	3,4	2,8	6,2
1973	3,8	2,3	6,1
1974	4,3	3,4	7,7

Fontes: Anuários RTP

Nos conteúdos dos programas infantis do espaço dos culturais — mais reveladores das filosofias de tratamento destes programas quanto à produção nacional — foram destacados dois momentos: 1957 a 1968 e 1969 a 1974.

### 1957-1968: *"O ambiente da festinha de anos"*

Aos domingos à tarde, com a família reunida à volta do aparelho, era com as "Histórias da Tia Zé" que começava a emissão. *"Mas nem sempre os programas infantis interessavam aos pais e choviam críticas. E muitas crianças assustavam-se mesmo quando a actriz do Teatro Nacional que surgia como "tia Zé", contava em directo, com toda a sua teatralidade e durante dez longos minutos, velhos contos tradicionais"*, relembra Melo Frazão.

Nos primeiros tempos de televisão, marcados tecnologicamente pelo "directo" como via operacional, o Teleteatro constituiria um género importante, com a presença assídua em Estúdio de companhias de teatro infantil. *"Cada semana transmitia-se um acto, porque por causa do directo não poderia haver trocas de cenário"*, recorda o mesmo produtor. A esse espaço marcado por uma gestualidade excessiva e por colocações de vozes de quem estava habituado a outros palcos, seguir-se-iam naturalmente programas recreativos e musicais: circo, números de acordeón, danças folclóricas, bailado...

A pobreza de recursos técnicos faria com que, no início dos anos 60, a animação nacional para os mais novos se designasse por "desenhos movimentados", num esforço de Adriano Nazareth que preparava as *fitas* com a colaboração de argumentistas e desenhadores: *"Um desenho serve de*



*cenário e a mão de um colaborador fará passar as personagens da história enquanto o operador vai registando as imagens .”(7)*

1964 foi o ano da introdução na RTP dos primeiros equipamentos de gravação magnética, o *videotape*, ampliando-se as possibilidades técnicas de produção de programas e reduzindo-se a dependência em relação ao “directo” como via operacional. Mas nos infantis, continuou a ser “rei”, num espaço então animado pela figura do Dói-Dói, um cão-fantoches com uma eterna dor de dentes, mais os seus amigos, o Pinceladas, gato dado as artes, ou o rato Minhocas, com jeito para consertos. Dói-Dói e seus companheiros seriam durante anos, juntamente com Maria João Metelo, os *pivots* do *Quarto dos Brinquedos*. Outra figura desses tempos foi o actor José Viana que, depois da *matinée* no Teatro, ultrapassava a custo, nos domingos de futebol, o trânsito do Estádio de Alvalade, subia aos Estúdios do Lumiar e, em “directo” desenhava sobre um papel e contava uma história.

Memória registada desses tempos não existe, esta não era uma programação para arquivo. E Melo Frazão que durante anos dirigiu as cenas dos infantis nos bastidores, não a podia ver mais tarde, como espectador. *“Também o estúdio onde aconteciam os directos e as gravações dos infantis era conhecido como “caverna”, ficava a um nível inferior do “estúdio principal” e inferiores eram ainda os cachets de quem participasse nos programas para a miudagem”,* recorda rematando que nesses tempos *“não se tinha consciência de que era necessária uma construção televisiva para crianças; havia a ideia de que*

---

(7) Adriano Nazareth, 1986, 30 Anos de Televisão. Edições Queiroz Nave

*televisão para crianças era passar para o ecrã o ambiente da festinha infantil: arranjava-se um filme, uma parilha de palhaços, uns momentos de acordeon. Nessa linha os programas infantis eram considerados projectos menores."*

### **1969-1974 - O discurso pedagógico**

Entre 1969 e 1973, os Anuários RTP anunciam por diversas vezes a *"renovação radical do sector"*, a *"elevação do nível da programação"*, a *"produção de qualidade"*. A entrada de novos elementos ficou conhecida na empresa como "a invasão das pedagogas". Maria do Sameiro Souto, até então professora, assumirá a direcção destes programas. Maria de Fátima Leal e Fernanda Cabral, educadoras, recriarão para os mais pequenos o ambiente da sala do Jardim de Infância, organizado em torno de Centros de Interesse. Joaquim Manuel de Magalhães, António Torrado e Maria Alberta Menéres, escritores, iniciarão a sua experiência televisiva.

Para Mário Castrim, entre 1969 e 1974, existiu neste sector um certo clima de abertura ao exterior: *"num debate com críticos televisivos promovido pela coordenadora dos programas, quando se falava da ausência de ideias, eu disse-lhe que podia apresentar no dia seguinte sugestões de perfis de programas e cumpri. Também posso dizer que entre as 20 ideias que apresentei, 19 foram para a frente"*, exemplifica.

A abertura existiria ainda em relação a animações vindas do Leste Europeu e, porque destinadas às audiências mais novas, dobradas ou sonorizadas em

português. O Anuário de 1972 dá conta da realização de um filme de animação, *"a título experimental, sobre um poema com conteúdo científico ao nível infantil"*, destinado também à primeira troca internacional deste tipo de filmes, promovida pela União Europeia de Radiodifusão (UER).

Mas nem sempre as boas intenções pedagógicas garantem bons momentos de televisão. Fernanda Cabral, futura realizadora de *Rua Sésamo*, recorda que o formato do seu programa para os mais pequeninos *"era muito pedagógico mas também muito chato, a linguagem e o ambiente da sala de aula não podem ser transpostos directamente para um meio como a televisão."*

Por esses anos, também o Teatro Infantil começava a apresentar menos produções, cedendo a primazia a programas sobre livros e histórias contadas. Foi num programa sobre literatura infantil que se estreou Maria Alberta Menéres. Em *Conversas Diversas* recordava autores portugueses que tinham escrito para crianças. Alves Redol foi um deles mas o seu nome estava no index da Censura. E se essa já não era a época do "directo", era ainda a época dos *takes* de 25 minutos, gravados mas onde não se podia fazer cortes. E em plena gravação, quando o nome do escritor soou, do fundo da sala se ergueu a palavra *"Corta!"* O censor cumpria o seu papel. Mas perante a argumentação da autora do programa de que não podia deixar de referir o nome do escritor, dele veio também a sugestão: *"Ó senhora doutora, então diga-o muito depressa..."*

## **4.2 - Programação infantil e juvenil entre 1975 e 1991**

A apreciação longitudinal desta programação será feita em torno dos tempos de emissão, manchas horárias, vias operacionais, origem da programação — nacional e estrangeira —, distribuição por países de programas estrangeiros, géneros e circulação internacional de programas portugueses.

Desta conjugação, combinada com os depoimentos de responsáveis por esta área entre 1975 e 1991, se procurarão identificar filosofias e "épocas" distintas.

### **4.2.1 - Tempos de emissão e suas percentagens**

Os tempos atribuídos nos Anuários RTP a "programas infantis e juvenis" em cada Canal e as suas percentagens foram discriminados no Quadro II. Uma vez que interessa também uma apreciação conjunta da "oferta" dos dois canais, foram congregados esses valores.

No **Canal 1**, de 1975 a 1986 — e com a excepção de 1977 — esta programação regista pequenas oscilações, de tendência crescente, mas não chega à fasquia das 400 horas. Em 1987 assinala-se uma subida significativa, que se acentuará a partir de 1989. Nesse ano contabilizaram-se mais 105 horas que no ano anterior, em 1990 a subida é de 215 horas e em 1991 de 178 horas.

**Quadro II**  
**Tempos Totais de Emissão e Tempos de Emissão Infantil e Juvenil**  
**1975/1991**

Anos	Canal 1			Canal 2			Canais 1 e 2		
	Total de horas	Infantil e juvenil	%	Total de horas	Infantil e juvenil	%	Total de horas	Infantil e juvenil	%
1975	3653	146	4,0	1185	0,4	0,0	4838	146	3,0
1976	3387	180	5,3	667	1	0,1	4054	181	4,5
1977	3397	281	8,3	840	0	0,0	4237	281	6,6
1978	3982	223	5,6	1064	0	0,0	5046	223	4,4
1979	3811	237	6,2	1710	0	0,0	5521	237	4,3
1980	3951	190	4,8	1589	0	0,0	5540	190	3,4
1981	3332	229	6,9	1346	26	1,9	4678	255	5,5
1982	4411	252	5,7	2037	92	4,5	6448	344	5,3
1983	4889	315	6,4	2124	7	0,3	7013	322	4,6
1984	4047	324	8,0	1903	0	0,0	5950	324	5,4
1985	4135	304	7,4	1660	3	0,2	5795	307	5,3
1986	4890	360	7,4	2697	23	0,9	7587	383	5,0
1987	5715	442	7,7	3999	86	2,2	9714	528	5,4
1988	5921	423	7,1	4309	139	3,2	10230	562	5,5
1989	5926	528	8,9	4152	55	1,3	10078	583	5,8
1990	6073	743	12,2	4906	234	4,8	10979	977	8,9
1991	6325	921	14,6	5627	368	6,5	11952	1289	10,8

Fonte: Anuários RTP

Em dois momentos, tendo baixado as horas de emissão, subiram ligeiramente as desta programação, o que afectaria as suas percentagens: em 1981, a emissão desce 619 horas e os programas infantis e juvenis sobem 39 horas, que se traduzem numa variação positiva de 2.1; em 1984 quando a emissão baixou cerca de 842 horas, os programas infantis e juvenis aumentaram apenas 9 horas, mas registaram uma subida percentual de 1.6%.

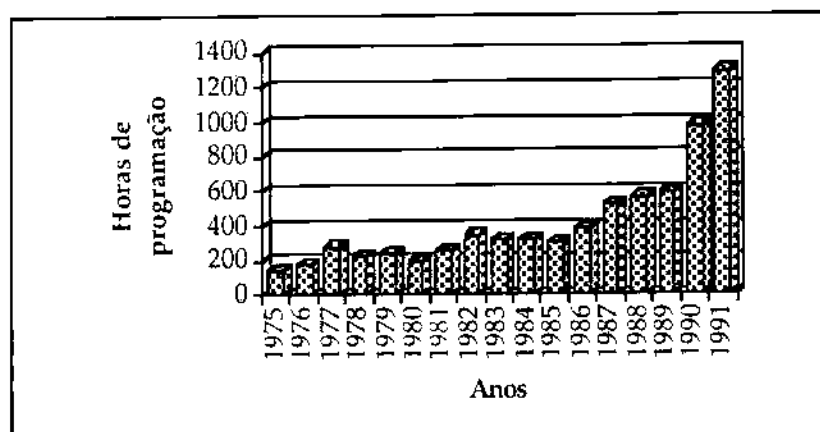
Entre 1987 e 1991 mais que duplicaram as horas desta programação. O aumento de 393 horas entre 1989 e 1991 quase coincide com o crescimento das horas desse Canal nesse período (399 horas), o que sugere que esse crescimento foi quase garantido por estes programas.

No **Canal 2**, entre 1975 e 1989 a classificação da programação emitida como infantil e juvenil esteve a cargo da Direcção de Programas. Como se pode ver no Quadro II é nulo ou reduzido o seu número de horas. Nos Anuários, neste espaço surgem programas que não são infantis e juvenis: por exemplo *Concordo ou Talvez Não*.

Assim, ainda que se tenha contabilizado toda a programação indicada nos Anuários como infantil e juvenil (Quadro II), só foram analisadas as suas manchas horárias, vias operacionais, origem e géneros de programas em 1990 e 1991, quando passou a existir uma coordenação destes programas pelo Departamento de Programas Infantis e Juvenis do Canal 2.

O Gráfico 1 dá conta do total de horas de programação infantil e juvenil no **Canal 1** e no **Canal 2** entre 1975 e 1991, sendo particularmente visível o salto quantitativo desta área em 1990 e 1991.

Gráfico 1  
Tempos de emissão Infantil e Juvenil  
1975/1991



Nos últimos anos que antecederam a situação de concorrência com canais privados, registaram-se também no Canal 1 alterações significativas na distribuição dos tempos de emissão por áreas de programas (Quadro III).

Quadro III  
Valores Percentuais dos Principais Conteúdos de Emissão  
Canal 1: 1989, 1990 e 1991

	1989	1990	1991
Informação diária	14.6	14.5	12.5
Informação não-diária	5.7	4.4	3.4
Desportivos	3.2	3.7	3.4
Doc., filmes, séries	32.6	35.0	34.7
Infantis e Juvenis	8.9	12.5	14.6
Recreativos e musicais	11.6	11.7	18.9

Fontes: Anuários RTP

Em 1990, os programas infantis e juvenis ultrapassam os programas recreativos e musicais, sendo antecidos pela ficção e pela informação diária. No ano seguinte, os programas recreativos subiram para a 2ª posição e seria a informação diária a descer para a 4ª posição. Filmes e séries, por um lado, e programas infantis e juvenis, por outro, serão assim as áreas mais estabilizadas hierarquicamente neste período no Canal 1.

#### 4.2.2 - Manchas horárias

Para recolha de dados, foi consultada a imprensa diária entre 1975 e 1978 e, a partir de 1979, imprensa especializada em televisão.

Fixaram-se quatro dias do ano abrangendo períodos e grelhas diferentes: o primeiro sábado de Abril, o terceiro domingo de Outubro, a quarta 2ª-feira de Julho e a segunda 6ª-feira de Novembro. Quando nesses dias não se registava esta programação — por motivos como a realização dos Jogos Olímpicos ou outras transmissões especiais — viu-se a da semana anterior ou posterior.

Os Quadros IV, V, VI e VII descrevem em cada um destes dias a mancha de programas infantis e juvenis do Canal 1 entre 1975 e 1991 e do Canal 2 entre 1990 e 1991.





O Quadro V apresenta a programação infantil e juvenil emitida em **domingos** de Outubro. Também é visível a deslocação do período da tarde para o da manhã, sendo 1980 o eixo dessa mudança.

**Quadro V**  
**Domingos - Manchas de Programas Infantis e Juvenis**  
**Canal 1: 1975/91; Canal 2: 1990/91**

Horas	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	90	91
8:00																			
9:00																			
10:00																			
11:00																			
12:00																			
13:00																			
14:00																			
15:00																			
16:00																			
17:00																			
18:00																			
19:00																			
20:00																			
21:00																			
22:00																			
23:00																			
24:00																			

Fontes: Diário de Lisboa e TV Guia

Tendo em conta o início das emissões, esta programação nem sempre lhe esteve "colada", estando até distanciada entre 1975 e 1979. Em 1975 e 1976, a emissão surgia às 12 horas e o primeiro programa infantil ia para o ar por volta das 13.30. Em 1977, a abertura da emissão ocorria às 11.30 e esta programação surgia entre as 16.20 e as 17.40. Em 1978, encontram-se referências apenas entre as 18.15 e as 18.30 e em 1979, entre as 17.15 e as 18 horas.

Em 1980 e 1981 a emissão arranca com desenhos animados, seguindo-se a missa e programas religiosos. De 1982 a 1986, inclusivé, esta situação inverte-se. A partir de 1987, é a programação infantil e juvenil que abre a emissão. Em 1988, o período do final da tarde é ocupado pelo *Clube dos Amigos Disney*.

Agregando a "oferta" dos dois Canais, regista-se um incremento da mancha horária em 1990 e 1991, mais compacta e colada ao arranque da emissão.

### Dias de semana

O Quadro VI mostra a mancha de 2<sup>a</sup>-feiras de Julho. De 1975 a 1982 observam-se colagens ou aproximações entre o início da emissão e esta programação. A mancha que em 1979 — Ano Internacional da Criança — se situa entre as 21 e as 22 horas corresponde ao programa *Gente Crescida*, um *talk-show* entre um adulto e uma criança.

A partir de 1982, a emissão arrancará mais cedo abrindo com magazines e programas para públicos femininos. A mancha da tarde dos programas infantis desloca-se também para mais cedo. Exceptuando os curtos momentos do "boa-noite", os blocos infantis terminam antes das 19 horas no Canal 1.

Quadro VI  
2ª Feira/Julho - Manchas de Programas Infantis e Juvenis  
Canal 1: 1975/91; Canal 2: 1990/91

Horas	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	90	91
8:00																			
9:00																			
10:00																			
11:00																			
12:00																			
13:00																			
14:00																			
15:00																			
16:00																			
17:00																			
18:00																			
19:00																			
20:00																			
21:00																			
22:00																			
23:00																			
24:00																			

Fontes: Diário de Lisboa e TV Guia

Nos anos mais recentes, observa-se dispersão desta programação ao princípio da tarde, entre as 13 e as 16 horas, em ambos os Canais.

O Quadro VII apresenta a programação de sextas-feiras de Novembro. Nele se nota uma menor dispersão relativamente ao período de Verão, a antecipação do início e fim das emissões no período da tarde — oscilando entre as 19 e as 19.30, de 1977, e as 16.30 e 17 e 50, de 1991 —, o surgimento de programas infantis no período da manhã. A programação infantil do Canal 2 antecede a do Canal 1 em 1990 e 1991.

Quadro VII  
6ª Feira/Novembro - Manchas de Programas  
Infantis e Juvenis Canal 1: 1975/91; Canal 2: 1990/91

Horas	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	90	91
8:00																			
9:00																			
10:00																			
11:00																			
12:00																			
13:00																			
14:00																			
15:00																			
16:00																			
17:00																			
18:00																			
19:00																			
20:00																			
21:00																			
22:00																			
23:00																			
24:00																			

Fontes: Diário de Lisboa e TV Guia

Até 1986, a programação infantil e juvenil ou abria as emissões ou era antecedida pelo Ciclo Preparatório TV. A exceção surge em 1982, quando a emissão abria às 8.00, com o magazine *Bom Dia, Portugal*, desenhos animados surgiam às 9.30 e o bloco seguinte de programas infantis ocorria pelas 18.30. A partir de 1986, são também os magazines que ocupam as primeiras manchas de emissão mas em 1989 começam a conter espaços para os mais novos como *Rua Sésamo*. O início do bloco principal desta programação desloca-se para as 17 horas.

Comparando os dias de semana nos dois períodos, é no período de Inverno — de maior audiência — que esta mancha se desloca para mais cedo e se apresenta mais compacta.

#### 4.2.3 - Vias operacionais de emissão

Apenas a partir de 1982 é possível discriminar as vias operacionais: "directo", telecinema e registo magnético. Tomando como base minutos de emissão em cada um dos anos, o Quadro VIII indica as vias operacionais utilizadas no Canal 1 entre 1982 e 1991, no Canal 2 entre 1990 e 1991, e a situação conjunta destes Canais no mesmo período, em valores absolutos (minutos) e percentuais.

**Quadro VIII**  
**Vias Operacionais de Emissão**  
**1982/1991**

Anos	Total	Directo		Telecinema		R. magnético		Total
	Minut	Minut	%	Minut	%	Minut	%	%
<b>Canal 1</b>								
1982	15161	318	2,1	5562	36,7	9280	61,2	100
1983	18730	147	0,8	7875	42,0	10713	57,2	100
1984	19445	274	1,4	7071	36,4	12097	62,2	100
1985	18217	3	0,0	5508	30,2	12707	69,8	100
1986	21464	139	0,6	4146	19,3	17180	80,0	100
1987	26663	650	2,4	3107	11,7	22810	85,5	100
1988	25379	700	2,8	1103	4,3	23456	92,4	100
1989	31797	917	2,9	964	3,0	29916	94,1	100
1990	44992	1835	4,1	50	0,1	43107	95,8	100
1991	55447	401	0,7	1	0,0	55054	99,3	100
<b>Canal 2</b>								
1990	14064	0	0,0	665	4,7	13398	95,3	100
1991	22120	0	0,0	42	0,2	22076	99,8	100
<b>Canal 1 e Canal 2</b>								
1990	59056	1835	3,1	715	1,2	56505	95,7	100
1991	77567	401	0,5	43	0,1	77130	99,4	100

Fontes: Anuários RTP

Acompanhando a evolução tecnológica, regista-se o crescimento e domínio quase absoluto do registo magnético e o desaparecimento do telecinema em ambos os canais, nos anos mais recentes. O "directo" foi pouco utilizado nesta programação, sendo mais elevado em 1990 no Canal 1 (4%), mas quase desaparecendo no ano seguinte (0.7%).

#### 4.2.4 - Origem dos programas emitidos

Também apenas a partir de 1982 é possível discriminar a origem da programação: produção RTP — que inclui co-produções —, produção nacional externa e produção estrangeira.

Os dados referentes à origem da programação exibida no Canal 1 entre 1982 e 1991, no Canal 2 em 1990 e 1991 e à junção dos dois canais no mesmo período, encontram-se discriminados por minutos no Quadro IX, em valores absolutos e percentuais.

No Canal 1, ressalta o domínio da produção de origem estrangeira, sempre maioritária à excepção de 1986. O pico máximo surge em 1982, com 82.9% a que se segue uma baixa progressiva até 1986, ano em que o primeiro lugar é ocupado pela produção RTP, que entretanto registava o movimento oposto. A partir de 1987 a produção de origem estrangeira volta a ser maioritária e sobe a produção nacional externa.

**Quadro IX**  
**Origem da Programação Infantil e Juvenil**  
**1982/1991**

**Canal 1**

Anos	Total	RTP		Co-produções		Prod. Externa		Prod. Estrangeira		Total
	Minutos	Minutos	%	Minutos	%	Minutos	%	Minutos	%	%
1982	15161	2568	16,9	32	0,2	0	0,0	12561	82,9	100
1983	18730	4497	24,0	550	2,9	26	0,1	13657	72,9	100
1984	19445	5877	30,2	512	2,6	176	0,9	12880	66,2	100
1985	18217	6359	34,9	426	2,3	251	1,4	11181	61,4	100
1986	21464	11050	51,5	723	3,4	430	2,0	9261	43,1	100
1987	26663	10908	40,9	45	0,2	1505	5,6	14205	53,3	100
1988	25379	6271	24,7	0	0,0	3337	13,1	15771	62,1	100
1989	31797	6915	21,7	196	0,6	3317	10,4	21369	67,2	100
1990	44992	15265	33,9	0	0,0	3545	7,9	26182	58,2	100
1991	55447	16007	28,9	0	0,0	3963	7,1	35477	64,0	100

**Canal 2**

1990	14064	1308	9,3	0	0,0	1281	9,1	11474	81,6	100
1991	22120	1547	7,0	0	0,0	2210	10,0	18364	83,0	100

**Canal 1 e Canal 2**

1990	59056	16573	28,1	0	0	4826	8,2	37656	63,8	100
1991	77567	17554	22,6	0	0	6173	8,0	53841	69,4	100

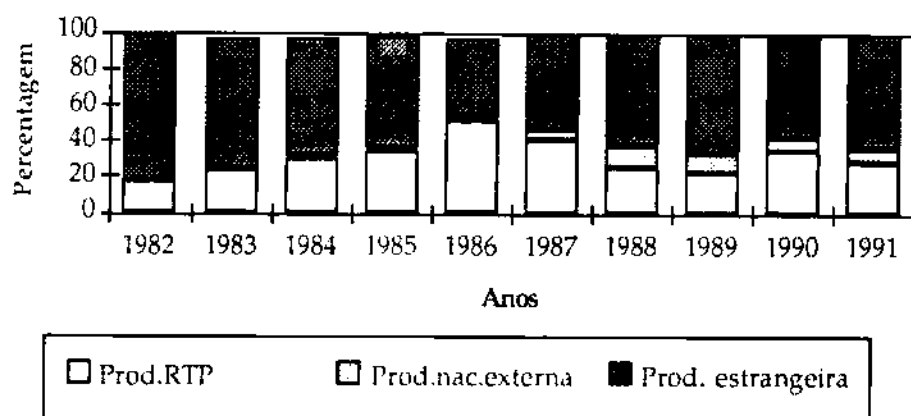
Fontes: Anuários RTP

No Canal 2, em 1990 e 1991, nos programas infantis e juvenis domina a produção estrangeira, na casa dos 80%, seguindo-se a produção nacional externa e por fim a produção RTP (Quadro IX).

Com base no Quadro IX, o Gráfico 2 ilustra a evolução percentual das principais origens da programação infantil e juvenil apresentada no Canal 1 entre 1982 e 1991.

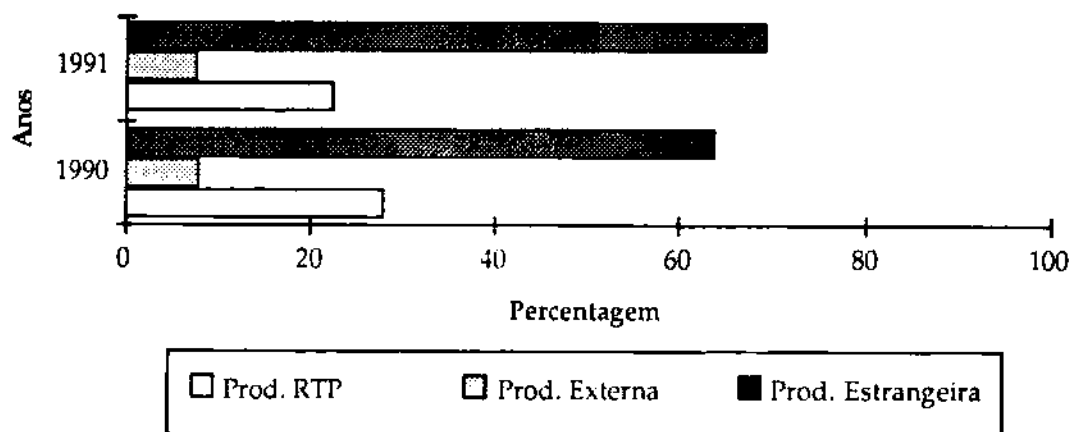


Gráfico 2  
Origem da Programação Infantil e Juvenil  
Canal 1: 1982/1991



A junção da oferta de programas — Canal 1 e Canal 2 — em 1990 e 1991 indica a subida da produção estrangeira (de 63.8 para 69.4%), a estabilidade do recurso à produção externa (cerca de 8%) e a baixa da produção RTP (de 28.1 para 22.6%). O Gráfico 3 ilustra esta distribuição.

Gráfico 3  
Origem da Programação Infantil e Juvenil  
Canal 1 e Canal 2: 1990 e 1991



Tendo como base a programação geral do Canal 1, procedeu-se à comparação de conteúdos de emissão quanto à sua origem em dois momentos — 1982 e 1991, neste estudo o primeiro e o último ano em que estes dados estão discriminados — a fim de os relacionar com a sua origem: nacional ou estrangeira (Quadro X).

**Quadro X**  
**Origem dos Principais Conteúdos de Emissão: Valores Percentuais**  
**Canal 1: 1982 e 1991**

	1982		1991	
Programas	Nacional	Estrangeira	Nacional	Estrangeira
Informação diária	10.0	1.6	9.4	3.1
Informação não diária	5.6	0.5	3.3	0.1
Desportivos	3.4	3.6	2.4	1.0
Doc., filmes e séries	1.9	18.3	4.6	30.0
Infantis	1.0	4.7	5.3	9.0
Recreativos e Musicais	10.0	2.4	16.2	2.7

Fontes: Anuários RTP

Esta comparação entre 1982 e 1991 mostra que as categorias "filmes e séries" e "programas infantis e juvenis" apresentam em ambos os anos produções de origem estrangeira largamente maioritárias, o que não acontece nas restantes categorias. Tal é ilustrativo da posição secundária das áreas da ficção e da programação infantil e juvenil nas prioridades de produção televisiva nacional.

Registe-se ainda que, segundo as mesmas fontes, as horas de emissão de origem estrangeira subiram de 32.5% em 1982 para 46.1% em 1991.

#### 4.2.5 - Origem da produção estrangeira

No Canal 1, a discriminação da origem da produção estrangeira entre 1982 e 1991, em minutos, é apresentada no quadro XI.

Quadro XI  
Produção de origem estrangeira  
Canal 1: 1982/1991

Países	de origem		1982		1983		1984		1985		1986		1987		1988		1989		1990		1991	
	Minut	%	Minut	%	Minut	%	Minut	%	Minut	%	Minut	%	Minut	%	Minut	%	Minut	%	Minut	%	Minut	%
Alemanha	1395	11	1224	9	1145	9	653	6	576	6	2524	18	3790	27	3287	15	469	2	51	0		
Bélgica	10	0	977	7	973	8	1677	15	586	6	8	0	8	0	696	3	644	3	309	1		
Espanha	2354	19	307	2	510	6	326	3	1031	11	1939	14	594	4	670	3	48	0	1286	4		
França	2102	17	1834	13	1563	12	3315	30	1447	15	2024	14	0	0	2045	10	1747	7	1844	5		
Holanda	151	1	12	0	12	0	0	0	400	4	101	1	14	0	331	2	636	3	107	0		
Itália	194	2	196	1	1085	8	1262	11	400	4	268	2	131	1	268	1	1356	5	320	1		
Reino Unido	2111	17	1814	13	900	7	1423	13	1619	17	4346	31	1761	13	2943	14	5730	23	5532	16		
Leste	30	0	113	1	638	5	186	2	105	1	611	4	1033	7	518	2	770	3	114	0		
Outros	210	2	530	4	91	1	172	2	97	1	126	1	228	2	54	0	90	0	1075	3		
Eurovisão	0	0	0	0	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	115	0	530	1		
Total Europa	8557	68	7007	51	7238	56	9014	81	6261	65	11947	84	7559	54	10812	51	11605	46	11168	31		
EUA	3053	24	3560	26	2410	19	949	9	1427	15	757	5	3618	26	6340	30	7740	30	19209	54		
Brasil	392	3	1153	8	206	2	249	2	1043	11	134	1	156	1	0	0	3260	13	2770	8		
Canadá	9	0	0	0	0	0	20	0	18	0	17	0	41	0	253	1	151	1	900	3		
Japão	498	4	1930	14	2938	23	733	7	387	4	1350	10	2280	16	3851	18	1789	7	411	1		
Austrália	0	0	0	0	1	0	204	2	465	5	0	0	0	0	68	0	859	3	525	1		
Outros	0	0					6	0	27	0	0	0	309	2	25	0	0	0	494	1		
Totais	12509	100	12816	100	12816	100	11155	100	9628	100	14205	100	13963	100	21349	100	25404	100	35477	100		

Fontes: Anuários RTP

Os Estados Unidos foram o principal fornecedor em 1982 e 1983, com cerca de 25% da programação estrangeira. Depois, a sua percentagem baixa atingindo em 1987 apenas 5%. Este facto justificar-se-ia pelas dificuldades financeiras e pelo corte de créditos da RTP. Em 1988, os programas de origem norte-americana ocuparão a 2ª posição e a partir de 1989, retomam a liderança,

isolados (30%). Em 1991, quase duplicam percentualmente (54%) e asseguram cerca de um terço da programação infantil e juvenil do Canal 1.

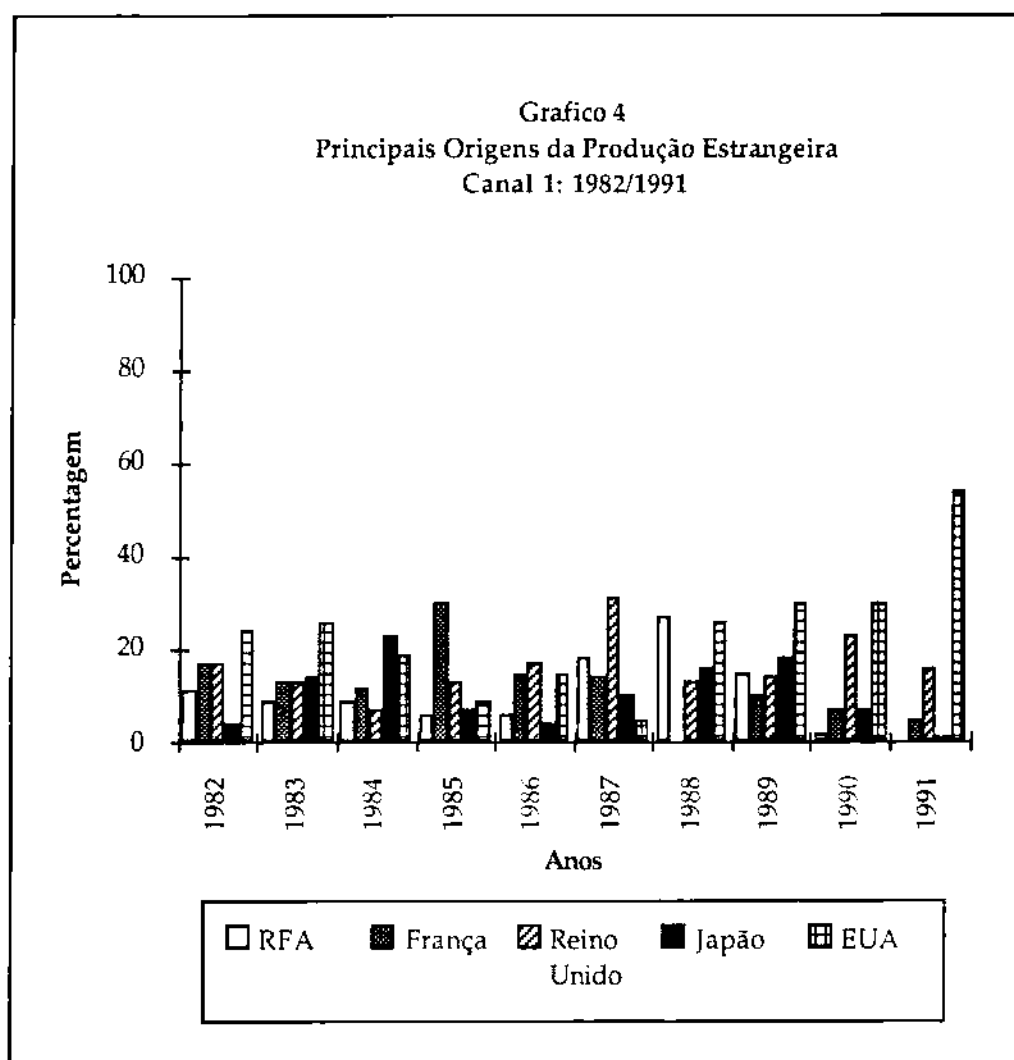
**Países europeus** — Reino Unido, RFA, França — situaram-se várias vezes entre os cinco primeiros lugares, tendo a França liderado em 1985 (30%), a RFA em 1988 (27%) e o Reino Unido em 1986 (17%) e 1987 (31%). A Espanha ocuparia o 2º lugar em 1982 (19%) e o 4º em 1987 (14%). Países de leste (Checoslováquia, RDA) ocupariam o 5º lugar em 1988 (6.8%) e muita da sua produção chegaria através de transacções comerciais de firmas da RFA. Esta variação de contributos destes países seria justificada com a descontinuidade das suas produções.

Programas vindos do Japão ocuparam o 2º lugar em 1983 (14%) e atingiram o 1º lugar em 1984 (23%), registando uma quebra nos dois anos seguintes e uma certa recuperação em 1988 e 1989.

Outro fornecedor importante foi o Brasil, que ocupou o 5º lugar em 1986 (11%), o 4º em 1990 (13%) e o 3º em 1991 (8%).

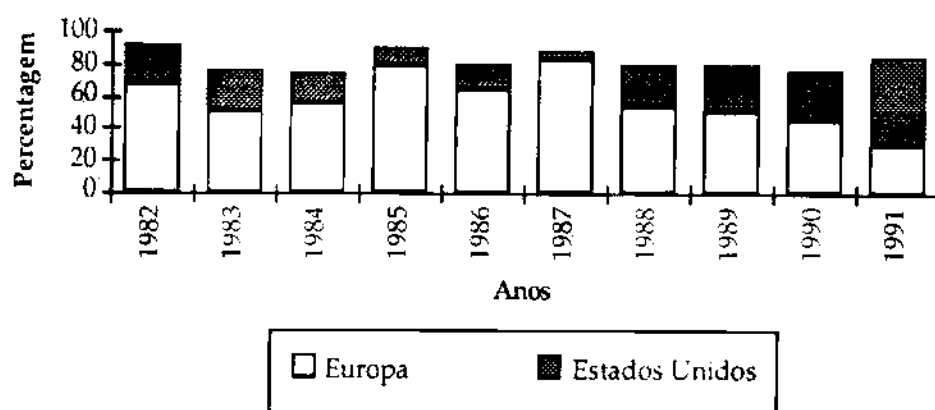
Contabilizando as vezes que aparecem nas primeiras posições, destacam-se como principais países fornecedores os Estados Unidos, o Reino Unido, a França, a RFA e o Japão. Até 1988, ano anterior ao salto quantitativo desta programação no Canal 1, verifica-se alternância de lideranças: em 1982 e 1983, programas norte-americanos foram os que mais horas de exibição garantiram. Em 1984 foi a vez de programas vindos do Japão. Em 1985, será a vez da França. 1986 regista um equilíbrio entre as horas de programação vindas dos

EUA, Reino Unido e França. 1987 faz passar mais programas do Reino Unido e em 1988 o primeiro lugar é disputado entre os Estados Unidos e a RFA. É a partir de 1989 que se acentua o domínio dos Estados Unidos (Gráfico 4).



Com variações, a soma dos programas de origem europeia é sempre maioritária até 1989. A partir desse ano reduzir-se-á drasticamente a sua percentagem no Canal 1, atingindo apenas 31% em 1991. Situação inversa ocorre com os programas de origem norte-americana (Gráfico 5).

Gráfico 5  
Peso de Programas Europeus e dos EUA  
Canal 1: 1982/1991



O Quadro XII apresenta a origem da produção estrangeira no Canal 2 e o somatório desta produção nos dois canais, em 1990 e 1991.

No Canal 2, Estados Unidos, RFA e Reino Unido serão os principais fornecedores. A produção de origem europeia é majoritária: 52% em 1990 e 55% em 1991. Os Estados Unidos também subirão: 32% dos programas em 1990 e 41% no ano seguinte.

Na junção dos dois Canais em 1990 e 1991 destaca-se:

- A quebra das produções de origem europeia: 48% em 1990 e 39% em 1991;
- A subida das produções de origem norte-americana: 31% em 1990 e 50% em 1991;

- O Reino Unido como 2º fornecedor, representando a sua produção cerca de 18% da oferta estrangeira;
- A RFA, a França e o Brasil como presenças seguintes, com valores entre os 5 e os 9%;
- A presença discreta em número de horas de programas de origem japonesa: 7% em 1990 e 2% em 1991.

**Quadro XII**  
**Produção de Origem Estrangeira**  
**Canal 2 e Canais 1 e 2: 1990 e 1991**

Países de Origem	Canal 2				Canais 1 e 2			
	1990		1991		1990		1991	
	Minut.	%	Minut.	%	Minut.	%	Minut.	%
Alemanha	2891	25	3026	19	3360	9	3077	6
Bélgica	0	0	51	0	644	2	360	1
Espanha	0	0	0	0	48	0	1286	2
Franda	321	3	1211	8	2068	6	3055	6
Holanda	514	4	298	2	1150	3	405	1
Itália	780	7	370	2	2136	6	690	1
Reino Unido	1034	9	3184	20	6764	18	8716	17
Leste	97	1	303	2	867	2	417	1
Outros	293	3	315	2	383	1	1390	3
Eurovisão	0	0	0	0	115	0	520	1
Total Europa	5930	52	8758	55	17535	48	19926	39
EUA	3628	32	6513	41	11368	31	25722	50
Brasil	20	0	0	0	3280	9	2770	5
Canadá	127	1	0	0	278	1	900	2
Japão	940	8	532	3	2729	7	943	2
Austrália	807	7	0	0	1666	5	525	1
Outros	15	0	187	1	15	0	681	1
Totais	11467	100	15990	100	36871	100	51467	100

Fontes: Anuários RTP

#### 4.2.6 - Caracterização por géneros

Para além do conhecimento directo de programas, tomaram-se como fontes de informação os Anuários RTP. Organizados basicamente por títulos, os Anuários RTP apresentam critérios diferentes de edição para edição: por vezes referem conjuntos de programas ("desenhos animados", "séries filmadas", "concursos") ou singularizam-nos (*Era uma vez o homem*, *Jornalinho*). Nalgumas edições existem breves descritivos que dão indicações sobre o género e conteúdo do programa.

Estas condicionantes de "leitura indirecta" dos programas poderão afectar a categorização efectuada. Procurou-se por isso complementar esta informação com outras fontes, a fim de constituir um panorama longitudinal o mais fiel possível.

Definiram-se para esta distribuição as seguintes categorias, exclusivas e tendo como base o traço dominante do programa:

- Teatro
- Programas sobre livros e histórias contadas
- Filmes e séries filmadas
- Documentários e programas de divulgação
- Recreativos



- Desenhos animados
- Magazines
- Programas sobre desporto
- *Talk shows*

Uma última categoria, "Indiscriminados", engloba o espaço assim designado nos Anuários, que varia entre 4 e 12% da programação.

A listagem dos títulos dos programas por categorias é apresentada no Anexo 1. O Quadro XIII apresenta a distribuição dos programas por géneros no Canal 1 entre 1977 e 1991, no Canal 2 em 1990 e 1991, e a junção da programação oferecida pelos dois Canais em 1990 e 1991.

Quadro XIII

Géneros de Programas  
Canal 1 (1077/1991); Canal 2 (1990 e 1991); Canais 1 e 2 (1990 e 1991)

Anos	Teatro		Histórias livros		Série ficção		Documentário		Recreativo		Desenho Animado		Magazine		Desportivo		Talk Show		Indiscriminado		Total	
	Hora	%	Hora	%	Hora	%	Hora	%	Hora	%	Hora	%	Hora	%	Hora	%	Hora	%	Hora	%	Hora	%
Canal 1																						
1977	12.0	4.3	4.0	1.4	33.0	11.7	23.0	8.2	10.0	3.6	58.0	20.6	95.0	33.8	7.0	2.5	16.0	5.7	23.0	8.2	281.0	100
1978	5.0	2.2	0.0	0.0	34.0	15.2	29.0	13.0	28.0	12.6	20.0	9.0	36.0	16.1	22.0	9.9	5.0	2.2	44.0	19.7	223.0	100
1979	2.4	1.0	0.0	0.0	75.8	32.0	30.3	12.8	42.7	18.0	39.8	16.8	0.0	0.0	0.7	0.3	21.3	9.0	23.9	10.1	236.9	100
1980	2.1	1.1	16.7	8.8	47.0	24.8	27.1	14.3	40.1	21.1	37.8	19.9	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	19.0	10.0	189.8	100
1981	3.0	1.3	2.1	0.9	58.6	25.6	27.4	12.0	22.3	9.8	64.3	28.1	0.0	0.0	2.1	0.9	35.3	15.4	13.5	5.9	228.6	100
1982	6.0	2.4	4.0	1.6	83.4	33.1	3.5	1.4	19.7	7.8	113.0	44.8	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	22.4	8.9	252.0	100
1983	1.2	0.4	8.1	2.6	25.9	8.2	8.1	2.6	47.4	15.0	186.9	59.3	4.4	1.4	0.0	0.0	0.0	0.0	33.1	10.5	315.1	100
1984	14.9	4.6	12.0	3.7	14.9	4.6	26.9	8.3	34.3	10.6	170.0	52.5	24.9	7.7	3.6	1.1	0.0	0.0	22.4	6.9	323.9	100
1985	18.0	5.9	7.9	2.6	39.7	13.0	18.5	6.1	27.9	9.2	132.7	43.6	33.9	11.1	3.0	1.0	0.0	0.0	22.7	7.5	304.3	100
1986	25.7	7.1	14.6	4.1	87.1	24.2	23.6	6.6	57.5	16.0	71.0	19.7	36.4	10.1	2.5	0.7	0.0	0.0	41.8	11.6	360.2	100
1987	12.3	2.8	42.1	9.5	106.7	24.2	9.2	2.1	61.9	14.0	129.5	29.3	21.5	4.9	3.1	0.7	13.6	3.1	41.7	9.4	441.6	100
1988	10.4	2.5	41.2	9.7	68.2	16.1	14.6	3.5	50.8	12.0	184.3	43.6	7.9	1.9	11.6	2.7	4.6	1.1	29.1	6.9	422.7	100
1989	13.8	2.6	13.8	2.6	112.9	21.4	32.9	6.2	24.9	4.7	234.0	44.3	34.5	6.5	12.2	2.3	1.6	0.3	47.2	8.9	527.8	100
1990	24.7	3.3	5.2	0.7	165.5	22.3	12.0	1.6	56.9	7.7	233.7	31.5	160.3	21.6	0.0	0.0	1.5	0.2	83.1	11.2	742.9	100
1991	6.5	0.7	0.0	0.0	173.7	18.9	12.9	1.4	59.1	6.4	408.4	44.3	198.7	21.6	11.1	1.2	10.2	1.1	40.7	4.4	921.3	100
Canal 2																						
1990	1.2	0.5	6.1	2.6	90.8	38.8	41.0	17.5	0.0	0.0	79.8	34.1	6.1	2.6	2.3	1.0	2.3	1.0	4.4	1.9	234.0	100
1991	2.6	0.7	0.0	0.0	46.0	12.5	89.8	24.4	0.0	0.0	182.5	49.6	23.2	6.3	0.0	0.0	5.9	1.6	18.0	4.9	368.0	100
Canal 1 e Canal 2																						
1990	25.8	2.6	11.3	1.2	256.3	26.2	53.0	5.4	56.9	5.8	313.5	32.1	166.4	17.0	2.3	0.2	3.8	0.4	87.5	9.0	977.0	100
1991	9.1	0.7	0.0	0.0	219.7	17.0	102.7	8.0	59.1	4.6	590.9	45.8	221.9	17.2	11.1	0.9	16.1	1.2	58.7	4.6	1289.3	100

Fonte: Anuários RTP

### **Apreciação longitudinal**

**Programas de Teatro** incluem-se peças de teatro infantil, experiências de expressão dramática e de teatralização. Domina a produção nacional e o Estúdio é o suporte mais comum.

Em 1986 — único ano em que a produção nacional suplantou a estrangeira —, este género atinge a maior percentagem (7%), a que correspondem cerca de 26 horas. Sempre presente na programação do Canal 1 de 1977 a 1990 e em 1991 no Canal 2, regista nesse último ano cerca de 1% (Quadro XIII).

**Histórias Contadas e Programas sobre Livros** reúnem programas de produção nacional em que a literatura infantil é tema, bem como momentos de conto ou de reconto de histórias.

Em 1980, estes programas garantiram ao Canal 1 9% da programação infantil. As percentagens mais elevadas surgem em 1987 e em 1988 e situam-se na casa dos 10%. Correspondem a cerca de 40 horas de programação anual e devem-se sobretudo aos momentos diários de histórias do espaço das "boas-noites". A substituição por desenhos animados acompanha a quebra destes programas de produção nacional (Quadro XIII).

Nas **Séries Filmadas de ficção** e filmes de longa metragem, segundo género em importância, a produção estrangeira é largamente dominante.

O Anexo 1 discrimina, nesta categoria, as séries com mais episódios apresentadas entre 1982 e 1991, indicando a sua origem quando conhecida. As séries nacionais — de produção exclusiva da RTP, externa ou co-produção — apresentam em geral 13 ou 26 episódios.

Registam-se as percentagens mais baixas — inferiores a 10% — em 1983 e 1984, que coincidem com o maior valor atingido pelos desenhos animados. Nos restantes anos, este género apresenta-se relativamente estabilizado, situando-se com frequência entre os 20 e 30% (Quadro XIII).

**Documentários e programas de divulgação** compreendem produção nacional e estrangeira. O formato mais importante é Imagem Real, embora também exista alguma produção em animação.

No Canal 1 este género foi mais importante de 1978 a 1981, na casa dos 13%. A partir de 1982, baixa significativamente de posição e em 1991 representa apenas 1% da oferta deste Canal. Já no Canal 2, este género atinge nos últimos anos valores elevados: 17.5% em 1990 e 24.4% em 1991 (Quadro XIII).

**Programas Recreativos**, em Estúdio, englobam concursos, números musicais, circo, actividades manuais.

Esta categoria regista alguma oscilação quanto a horas de emissão e valores percentuais (Quadro XIII). Nos primeiros anos desta análise, surge em ascensão e em 1980 atinge a percentagem mais elevada: cerca de 21%. Os seus conteúdos principais são actividades manuais e actividades de tempos livres, geografia, música, culinária, ilusionismo, circo, sendo os concursos pouco significativos.

Já em 1986, o concurso *Arco Iris* cobre a quase totalidade do tempo destes programas, que atingem aí 16% da oferta. Os concursos representaram a parte mais significativa destes programas nos dois anos seguintes.

Depois de uma quebra em 1989, no Canal 1 em 1990 e 1991 este género torna a subir em horas de produção nacional, ainda que apenas corresponda a 7.7 e 6.4%. No Canal 2, no mesmo período, estes programas estão ausentes.

A designação **Desenhos Animados**, sempre singularizada nos Anuários RTP, engloba séries de animação com elevado número de episódios. Procurou-se identificar a origem das séries com maior número de episódios (Anexo 1) e verificou-se que:

— De 1982 a 1986, as 28 maiores séries cuja origem foi possível determinar distribuíram-se por: França (9); Estados Unidos (6); Japão (4); Reino Unido (2) e Hungria (1).

— De 1987 a 1989, as 25 maiores séries de origem conhecida provinham do Japão (9), França (7), Estados Unidos (4), Reino Unido (4), Espanha (1), Holanda (1), URSS (1).

— Em 1990 e 1991, das 31 maiores séries de origem conhecida, 26 provinham dos Estados Unidos, 3 da França, 1 do Japão e 1 da Polónia.

Como produções nacionais registam-se as animações de sete minutos de duração da série *Ouriços* e *O Romance da Raposa*, ambas de produção externa.

As menores percentagens de desenhos animados surgem em 1978 (9%) e 1979 (17%). Nos restantes anos não são inferiores a 20% e frequentemente situam-se na casa dos 40%. Em 1983 e 1984 representaram mais de metade da oferta do Canal 1 e em 1992, no Canal 2, situaram-se em cerca de 50% (49.6%).

Os *Magazines*, programas com vários formatos e conteúdos e geralmente de produção nacional, apresentam grandes oscilações. Em 1977, *Abre-te Sésamo* seria a principal fatia deste género — que atingia 38.8% da oferta — tal como viria a acontecer com *Rua Sésamo* em 1990 e 1991, anos em que os *magazines* constituíam 21.6% da oferta de programas. De 1984 a 1987, *Jornalinho*, um *magazine* informativo para os mais novos, foi o programa mais importante deste género, que representava então cerca de 10% da oferta de programas (Quadro XIII).

**Programas sobre Desporto** tiveram maior expressão em 1978: cerca de 22 horas de emissão a que correspondiam 10%. Nos restantes anos, esta categoria ou está ausente ou não ultrapassa 3% de oferta (Quadro XIII).

Nos *Talk Shows*, programas onde o diálogo entre participantes e debate de temas e ideias são características dominantes, o Estúdio é o formato comum e a produção é de origem nacional.

Estes programas atingiram em 1979 e 1981 os valores mais elevados (9 e 15%), que corresponderam a uma filosofia de programação sobre infância e juventude para população adulta: em 1979 produziu-se *Gente Crescida* e outros debates surgiram nas manchas horárias do fim de semana, como *Porque Hoje é Sábado*.

Ausentes em cinco anos — de 1982 a 1986 —, a partir de 1987 assiste-se a mais horas de produção nacional, com títulos dirigidos ao segmento juvenil.

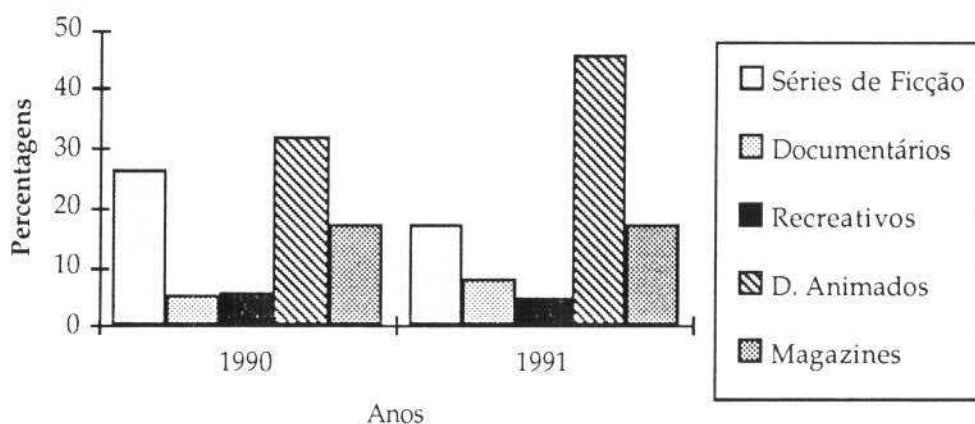
#### **“Oferta” dos dois Canais em 1990 e 1991**

No **Canal 1** em 1990 e 1991, os quatro principais géneros de programas seriam: desenhos animados (31 e 44%); magazines (estabilizados nos 22%); séries de ficção (22 e 19%) e programas recreativos (8 e 6%).

No **Canal 2**, no mesmo período, seriam respectivamente desenhos animados (34 e 50%), documentários (18 e 24%), séries de ficção (39 e 13%) e magazines (3 e 6%). É de destacar o peso dos programas documentais, ocupando o 2º lugar em 1991, ano em que os desenhos animados representaram cerca de metade da oferta deste Canal (Quadro XIII).

A análise de oferta dos dois Canais em 1990 e 1991 (Quadro XIII e Gráfico 6) destaca como principais gêneros: desenhos animados, séries filmadas de ficção, magazines, documentários e programas recreativos.

Gráfico 6  
Principais Gêneros de Programas  
Canal 1 e Canal 2: 1990 e 1991



A categoria principal — desenhos animados — situa-se abaixo dos 50%, mas com tendência ascendente: 32.1% em 1990, 45.8% em 1991. Estabilizados em 17% surgem os magazines, enquanto as séries filmadas de ficção desceram de 26.2 para 17%. Documentários e programas recreativos registaram



movimentos opostos, subindo os primeiros de 5.4 para 8% e descendo os segundos, de 5.8 para 4.6%.

#### 4.2.7 - Circulação internacional

Relativamente à venda de programas infantis e juvenis de produção nacional nos mercados internacionais, Maria José Duarte, da RTC, identifica como principais compradores canais públicos de televisão de países europeus — países nórdicos, França, Reino Unido, Grécia, Turquia e países de leste — com preocupações de índole cultural, e também canais de televisão de países do extremo oriente — Japão, Austrália, Singapura —, pautados por uma distribuição de quotas de programas de diferentes origens.

Seria um programa infantil um dos maiores sucessos da RTP a nível de vendas internacionais: a série *Ouriços*, sem palavras e com preocupações ambientais e de relacionamento entre personagens do reino animal. Iniciada em 1979, produziu-se anualmente um episódio de sete minutos, num total de oito. Esta série surgiria nos mercados internacionais na segunda metade da década de 80, num momento de saturação do mercado por séries agressivas, na linha de *He Man*. Essa saturação alimentava a procura de alternativas de desenhos animados com enredos mais *soft* e traços mais suaves. Inicialmente destinada a trocas no âmbito da UER, a série seria adquirida pela Europa TV em 1985, em 1986 pela Finlândia, em 1987 por Singapura e Espanha, em 1988 pela Jugoslávia, França e Reino Unido, em 1989 pela Bulgária, em 1990 pela

Polónia, Japão e Cuba, em 1991 pela Suécia e Noruega e em 1992 passaria nas televisões dos PALOP.

Da mesma produtora de *Ouriços* sairia no final dos anos 80 outra série de animação, *O Romance da Raposa*, baseada na obra de Aquilino Ribeiro. Num total de 13 episódios de 15 minutos cada, esta série teria mais dificuldades em circular por outras televisões pois não dispunha à partida de som internacional — uma banda separada, só com som ambiente — necessário para dobragens. Legendada, a série seria vendida para televisões de países de leste — Jugoslávia, Checoslováquia, Bulgária — e ainda para Cuba, Turquia, França e Japão.

Para além destas duas séries de animação — e da apresentação de *Rua Sésamo* nas televisões dos PALOP — não se verifica interesse na aquisição de outros programas para crianças de produção nacional nos mercados internacionais, segundo Maria José Duarte, com várias participações no MIPCOM. Tal terá a ver, considera, com a escassez de produção ficcional de qualidade, nomeadamente neste domínio, mas também com a "estranheza" da própria língua portuguesa, que torna necessária a dobragem — tratamento ainda mais dispendioso quando as produções não possuem som internacional. A maior receptividade de *Ouriços* poderá ser lida também pela inexistência deste problema.

#### 4.2.8 - Filosofias de programação

Para Maria Alberta Menéres, responsável por este espaço de 1975 a 1986, uma televisão para crianças *"deveria ser completa, tal como a do adulto: ir do teatro à música, às variedades, passando pela informação, apresentando uma programação elaborada e subtil"*. Nos doze anos em que esteve à frente desta programação, valorizaria mais o segmento de público a partir dos 7 anos, justificando que *"com menos dessa idade, as crianças devem passar pouco tempo em frente do televisor. Para elas destinávamos programas afectivos, desenhos animados de curta duração, e nem todos os dias."* Defenderia igualmente a produção de programas dirigidos a pais e educadores, sobre a temática da infância.

A necessidade de ter em conta *"ingredientes para o público infantil, juvenil e familiar"* seria apresentada por Eduardo Gomes, responsável entre 1987 e 1989. A programação deveria funcionar, considera, como *"uma mini-televisão com concursos, talk shows, recreativos, programas de ficção e documentais, animação, a fim de conseguir polvilhar, dentro das áreas, situações de compromisso entre as variáveis de conteúdo, de audiência e publicidade."* As faixas etárias entre os 8 e os 12 anos e entre os 12 e os 16 anos serão para si as audiências nobres, mas procurará alargar o fim-de-semana ao público familiar. Assim, sob a designação de *Juventude e Família*, surgiriam nas grelhas dos finais de manhã de sábado e de domingo, reposições de séries de sucesso anos atrás: *Bonanza, Get Smart, Tarzan*.

Em 1990 e 1991, num tempo de preparação para a concorrência com os canais privados, os dois Canais da RTP apresentarão programações a cargo de Departamentos autónomos. Para as novas coordenadoras, Maria João Martins no Canal 1 e Teresa Paixão no Canal 2, o público-alvo será reposicionado como o infantil e juvenil, indo da primeira infância à adolescência.

No Canal 1, Maria João Martins considera que as crianças esperam encontrar na "sua" programação *"componentes fortes, como concursos, telenovelas, magazines"* e aposta na produção nacional neste domínio. No Canal 2, Teresa Paixão privilegia traços educacionais e culturais dos programas, não apresentando nem concursos nem recreativos *"apesar de serem programas que captam audiências."*

#### 4.2.9 - Quatro "épocas" de programação

Para identificação das linhas dominantes desta programação entre 1975 e 1991, tiveram-se em conta os dados quantitativos anteriormente apresentados — tempos, manchas horárias, origens e géneros de programação —, recolhas de imprensa sobre esta área e as entrevistas aos seus responsáveis, reveladoras das suas filosofias de programação. Da conjugação destes elementos, resultou uma apreciação destes 17 anos de programas infantis e juvenis na televisão portuguesa, no quadro de empresa única e de prestação de serviço público, em quatro "épocas": 1975 a 1977; 1978 a 1986; 1987 a 1989 e finalmente 1990 e 1991.

### 1975-1977 - "*Produzir programas divertidos para crianças*"

De 1975 a 1977 duplicaram as horas atribuídas à programação para os mais novos (Quadro II). O Departamento dava os primeiros passos tendo à sua frente escritores que vinham colaborando já anteriormente nos infantis "culturais". Maria Alberta Menéres, que sucedera a António Torrado em 1975 e que se manterá como coordenadora destes programas até 1986, recorda estes primeiros anos como de "*muito entusiasmo em produzir programas divertidos para crianças*". Dispondo de manchas horárias como os sábados à tarde e o período entre as 19 e as 19.30 dos dias de semana, neste espaço surgirão programas, autores e figuras que o marcariam durante anos.

Em formato Estúdio, o recreativo musical *Fungagá da Bicharada*, animado por Júlio Isidro, Carlos Alberto Moniz e José Barata Moura, prolongar-se-ia durante dois anos e dele emanaria uma revista infantil com o mesmo nome. Também em Estúdio, *Peço a Palavra*, protagonizado por crianças de 7 a 11 anos e moderado por Mário Viegas, simularia para crianças o "*renovado ambiente parlamentar*" e nele seriam debatidos temas como "*a coeducação ou separação de sexos nas escolas e noutros locais*", "*espaços verdes nas cidades*", "*o trabalho e o estudo das crianças*", "*usar ou não usar bata nas escolas*" (Anuário RTP, 1976). Teria algum impacto em escolas, fazendo circular a expressão "*peço a palavra*" nas assembleias de turma. Também em Estúdio seriam produzidos programas de teatro, circo e de actividades manuais.

Para o público juvenil, o concurso *Cabeça, Tronco e Membros* faria a televisão circular pelos pavilhões gimnodesportivos do país, fora das tradicionais

capitais de distrito, com sessões gravadas em Alferrarede, Mesão Frio, Ferreira do Zêzere, Nisa e outros concelhos do país.

*Abre-te Sésamo* seria outro programa de referência deste período, destinado ao público infantil. A versão internacional de *Sesame Street* obrigaria a um esforço particular de dobragem, a nível das vozes dos marretas — combinação entre o texto e os movimentos de boca das personagens — que exigiria um trabalho cuidado e inovador de direcção de actores. A passar aos dias de semana entre as 19 e as 19.30 horas, esta primeira aparição televisiva do Egas, Becas e amigos far-se-ia também acompanhar de uma revista de banda desenhada com o mesmo nome.

Em Imagem Real seriam ainda produzidos pequenos documentários de uma série denominada *Vem Ver como se Faz*, sobre os processos de fabrico do azulejo, vidro, estampagens, desenhos nas calçadas ou encadernações, presença constante nas programações dos anos seguintes.

Às séries de animação, de origem estrangeira, escolhidas pelo Departamento juntar-se-iam outras vindas da Direcção de Programas e justificadas por imperativos comerciais. *Heidi*, em 1976, seria a primeira série de animação japonesa a passar na televisão portuguesa.

## 1978-1986 - O sobe e desce dos infantis e juvenis

Contrariando a tendência ascendente do período anterior, este período foi marcado por subidas e descidas do número de horas e por grande instabilidade — recorda Maria Alberta Menéres que em doze anos à frente do Departamento trabalhou com dezoito directores de programas...

Assim, a partir de 1978 baixa o número de horas dos programas infantis e juvenis, atingindo-se em 1980 atinge-se a percentagem mais baixa (4.8%).

Para o Ano Internacional da Criança, o Departamento dos Infantis e Juvenis prepararia programas temáticos sobre crianças dirigidos ao público adulto e que passariam em horários de audiência familiar: *Manuel e Beatriz*, com conselhos de saúde e de educação, antecederia o telejornal das vinte horas; *Gente Crescida* preencheria o início das noites das segundas-feiras de Verão.

Uma série animada causaria particular impacto nos finais dos anos 70. Com 52 episódios, a série japonesa *Marco*, baseada no romance de D'Ámicis, provocaria polémica pelo seu dramatismo. Recorda Maria Alberta Menéres: "*Eram desenhos animados com temas assustadores, cenas que se arrastavam infundamente. Lembro-me de uma burra que levou quatro episódios a morrer, o Marco levava semanas, meses, até encontrar a mãe... Por ordens superiores e que se prendiam com interesses comerciais, tínhamos de passar a série e a solução que encontrámos foi a de fazermos cortes e de colarmos cenas. O mais curioso é que a partir da experiência portuguesa a*

*empresa co-produtora, da Alemanha, começou a preparar "versões suaves" para países facilmente impressionáveis, como os latinos..."*

No início da década de 80, as emissões a cores obrigariam a novos programas. As emissões alargar-se-ão ao período da manhã, onde farão entrada os infantis. A recessão que atingia a empresa e que obrigava a uma redução de custos e de horas de emissão, antecipando o horário do seu encerramento, fez-se sentir na programação geral com os cortes de crédito a nível internacional. Nos programas infantis recorrer-se-ia nomeadamente a programas de baixo custo, de Imagem Real, gravados em escolas — como *Clube de Leitura* — e em jardins — como *Bicho do Conto* — ou a programas de Estúdio como o *talk show Porque Hoje é Sábado*, espaço alargado a adultos onde se falaria de educação, cuidados de saúde ou de conflito de gerações...

Só em 1983 surgiria o primeiro estúdio exclusivo para produção destes programas, diminuto mas possibilitando o salto quantitativo dos 17% de 1982 para os 51% de produção nacional em 1986. Este valor deve ser lido como conjuntural, considera Maria Alberta Menéres, recordando que se trabalhava sob a pressão dos cortes de crédito e que se recorria a expedientes "económicos" para garantir as manchas de programas: repetições de séries e investimento em programas de baixos custos de produção.

Seria também a oportunidade para entrarem novas figuras nesta área, algumas em situação de "prateleira" na empresa, outras interessadas em trabalhar em televisão. Manuel Luís Goucha iniciaria a sua colaboração na RTP por esta via, com *Gosturas e Travessuras*. O jornalista António Santos



dirigirá *Jornalinho*, magazine informativo para os mais novos com grande sucesso do seu público e crítica. Carlos Ribeiro, que se tornara conhecido também neste programa, será responsável pelo concurso *Arco-Iris*.

No campo ficcional, as pequenas histórias de animação da série *Ouriços*, produzidas com vista as trocas de programas da UER, revelar-se-iam uma das principais imagens de marca da produção nacional destes anos. Destacar-se-iam também *Fui de Visita a Minha Tia a Marrocos*, várias peças de teatro com momentos musicais dinamizadas pelo actor Carlos Paulo, e séries de marretas a cargo do Centro de Produção do Porto: *A Árvore dos Patafúrdios* e *Os Amigos de Gaspar*, de autoria de Sérgio Godinho, onde a ecologia, a amizade e a diversidade social eram temas fortes e um forte sotaque nortenho caracterizava as falas.

Relativamente à produção estrangeira e tendo em conta o período entre 1982 e 1986, regista-se o domínio de programas de origem europeia. Programas norte-americanos representavam cerca de 25% dos estrangeiros em 1982 e 1983. O Japão seria a principal fonte de programas em 1984. Nos dois anos seguintes, dominarão a França (30% em 1985), o Reino Unido, a Bélgica, a Itália e a Espanha.

### **1987-1989 - Conjugar conteúdos, audiências e publicidade**

Em três anos, de 1986 a 1989, a RTP aumenta em cerca de mil horas a sua emissão. 1987 será o primeiro ano desse salto quantitativo, que decorrerá de

um maior desafogo na situação económica da empresa e de uma resposta às mutações organizacionais previsíveis. A captação de receitas de publicidade ganhará importância, enquanto decresce a contribuição económica do pagamento de taxas. A reapreciação do conceito de telespectador em favor do de audiência-alvo nos vários espaços far-se-á acompanhar por novas estratégias, nomeadamente pela introdução de patrocínios e de referências publicitárias em programas ou mesmo venda desse espaço de programação a empresas.

Nos programas dirigidos aos mais novos alguns casos, certamente porque dos primeiros, dariam que falar. Um deles seria o "Caso Vitinho": no espaço das "boas-noites", um boneco animado despedia-se dos mais pequenos e pouco depois anunciava uma marca de papas. "*É um caso claríssimo de publicidade encapotada*", declaravam especialistas em publicidade. O conflito entre a empresa e o Instituto Nacional de Defesa do Consumidor chegaria ao Tribunal de Relação em 1990, que viria a confirmar a decisão anterior de considerar que a presença do boneco em ambos os momentos não violava o princípio da protecção dos consumidores nem que se estava perante uma situação de publicidade oculta.

Outro caso seria a inclusão nos infantis e juvenis do *Clube Amigos Disney*, ocupado por concursos, passatempos, música e animações protagonizadas pelo *Rato Mickey* e companheiros. Os patrocínios publicitários do império multimédia estavam também presentes: o acesso aos passatempos e concursos exigia o título do Cartão *Disney*, publicados em exclusivo nas respectivas

revistas. Maria Alberta Menéres só soube do projecto quando o contrato já estava assinado. Consideraria que *"a sua feitura à revelia do sector dos Infantis e Juvenis reflecte um retrocesso na consideração pelo sector e um desrespeito pela estruturação de serviços"*. A utilização do espaço dos programas para promoção de produtos garantindo assim um reforço orçamental estaria presente noutros programas, como na fase final de *Jornalinho*, que promoveria bolachas e camisolas...

Polémica diferente seria a surgida, ainda em 1987, no magazine juvenil *Fisga*, que apostara numa linguagem diferente e que passava aos sábados ao fim da tarde. Em directo, o actor João Grosso entoou o hino nacional em versão livre. O programa foi suspenso, levantaram-se vozes invocando *"ofensa a valores nacionais"* e, neste caso, a empresa moveu processos a funcionários ligados ao programa e uma acção judicial contra o actor, que chegou aos tribunais vários anos depois e que acabou com a sua absolvição.

A reapreciação da segmentação dos espaços dos programas levaria a que, para a programação de que era responsável, Eduardo Gomes reconhecesse a importância da audiência entre os 8 e os 12 anos: *"Foi feito um grande esforço de dobragem de toda a animação que lhe era destinada, porque os estudos indicam que um programa falado em língua materna capta mais franjas e mais atenção que legendado. A legendagem manteve-se para programas da área Família, de Imagem Real ou para a faixa dos 12-16 anos, para a qual eram destinados programas que lhes servissem como referência para ocupação de tempos livres: xadrez, livros, acromodelismo, cinema."*

Apostas fortes na produção nacional seriam então os concursos: *"tirar a dose de competição é mau para estes espectadores e este é um género de programa que os faz sentirem-se participantes, tomarem posição; à sua maneira sentem-se incluídos na programação"*, aprecia Eduardo Gomes. Outras apostas da produção nacional seriam programas de divulgação e de actualidades destinados ao público juvenil e versando ocupação de tempos livres.

Em 1988, passa nos ecrãs outra série de animação portuguesa: *O Romance da Raposa*. Nos finais de 1989, surgiria no ecrã *Rua Sésamo*, destinada ao público pré-escolar.

A programação de origem estrangeira subiria de 53.3% em 1987 para 67.2% em 1989. Programas de origem europeia seriam ainda majoritários mas registando uma importante quebra, acompanhada pela ascensão dos programas de origem norte-americana. Os desenhos animados reocupariam a casa dos 40%.

### **1990-1991 - Programações complementares**

Em 1990, num momento em que se previa a curto prazo o embate da concorrência do sector privado, será posta em prática uma estratégia de simulação dessa concorrência atribuindo-se uma maior autonomia à programação de cada Canal. Passarão assim a existir Departamentos de Informação e de Programação específicos nas diferentes áreas, situação que se manterá até 1992. A programação infantil e juvenil, em ambos os Canais, apostará numa nova linha de segmentação da audiência infantil e juvenil.

No Canal 1, Maria João Martins defini-la-á como indo *"dos mais pequeninos até cerca dos 15 anos, existindo na mancha dos mais velhos um espaço de interesses comuns com outras áreas de programas, nomeadamente da Ficção e que levou a um trabalho próximo com esse Departamento."* Justificando que as crianças vêem géneros na programação para adultos de que esperam também encontrar referências na programação que lhes é destinada, consideraria que *"devem existir programas de todos os tipos, e é importante contemplar componentes fortes como os concursos, com o seu colorido, prémios, emoção"*. O género telenovela seria de certa maneira transportado para séries ficcionais dirigidas ao público juvenil, de autoria de João Aguiar: *A Marquesa de Vila Rica* e *Os Melhores Anos*. *Caderno Diário* surgiu como espaço informativo. *Tu Cá Tu Lá*, outra aproximação ao público adolescente, era um *talk show* gravado sem interrupção. Aposta forte seria o "directo" em 1990: *"o directo tem outro sabor, e na área infantil valoriza o lado humano, espontâneo."*

Quanto a espaços horários, procurou-se *"fidelizar audiências"* com manchas fixas de programação, começando mais tarde e indo até mais tarde aos dias de semana, e preenchendo também períodos da manhã, sobretudo com *Rua Sésamo* e séries de desenhos animados. A programação de fim-de-semana seria mais alargada, com géneros diferentes, como documentários e séries de ficção portuguesa: *"a ideia não é pôr um espectador a ver a totalidade da emissão, mas oferecer-lhe produtos diferentes, conteúdos diferentes, que ele decida o que vê ou não. O aparecimento de programas magazine tem a ver também com isto: são programas com muito ritmo e que permitem criar elos*

*de ligação: aí não se fica cingido a um conteúdo e também não se tem de dizer só o que esperam ou conhecem."*

Este esforço de produção nacional — e nomeadamente contemplando a ficção — teria como contrapartida a negociação da passagem de programas altamente benéficos do ponto de vista comercial. Séries como *Os Quatro Jovens Tartarugos Heróis* serão assumidas como projectos comerciais: "*Há coisas que são inevitáveis, por isso o melhor é aproveitá-las em lugar de negar a sua existência. Seja como for, vale a pena referir que não apresentamos a versão americana mas sim aquela que os ingleses compraram á América, que é menos violenta, mais soft*", comenta Maria João Martins.

A maior compra de programas aos Estados Unidos, que passarão a representar 54% de toda a programação estrangeira dos infantis, emitida no Canal 1 em 1991, decorre da estratégia global da RTP de compra de "pacotes" às grandes produtoras norte-americanas, que incluíam filmes de longa metragem, séries de ficção, documentários e muitas séries de desenhos animados.

Será por essa via que trinta anos depois assistiremos de novo à presença da *Tartaruga Touchê*, de *Pepe Legal* ou de *Zé Colmeia*. Pela primeira vez desde 1977, a Europa deixará de ser a principal fonte de programas. Em países europeus, o Reino Unido surge como o maior fornecedor, representando 23% em 1990 e baixando para 16% no ano seguinte.

No Canal 2, como responsável desta programação e dispondo de menores recursos financeiros, Teresa Paixão necessitaria de recorrer mais à produção de

origem estrangeira. Programas europeus seriam aqui majoritários, nomeadamente do Reino Unido e da Alemanha, de onde viriam os destinados aos mais novos, alguns com origem no leste europeu. Programas dos Estados Unidos registariam também subida, passando de 30% em 1990 para 41% em 1991. A animação seria o formato mais importante, representando mesmo cerca de metade da programação infantil do Canal 2 em 1991.

Também neste Canal se distinguíam os espaços dos dias de semana e do fim de semana. Nos primeiros, a programação iniciava-se com programas destinados *"aos mais pequeninos, dos seis meses aos dois anos"* e *"crescia"* abrangendo o público pré-escolar e indo até ao dos 10-12 anos. Uma das ideias-mestras seria a *"especialização"* de cada um dos dias num determinado tema — Geografia, Ciências, Música e Artes, Relações Interpessoais, por exemplo —, apresentando pelo menos um programa ou série que o desenvolvesse. Outra linha foi o ensaio de uma estrutura funcional de comunicação com escolas, divulgando antecipadamente os programas a emitir neste espaço, através do jornal *Fax*, do Instituto de Inovação Educacional.

Ao fim de semana, e na continuidade horária da do Canal 1, a programação do Canal 2 destinava-se essencialmente a adolescentes e jovens, refere Teresa Paixão. Apostar-se-ia na produção nacional sob várias formas: *Lentes de Contacto*, magazine para este público feito por jovens estudantes, polémico e irreverente; *Isso Julgas Tu*, talk-show sob a forma de tribunal de opinião sobre temas do quotidiano juvenil, como *"o caso do jovem racista"* ou *"o caso*

*do aluno que queria copiar".* Outro esforço importante de produção seria a série de ficção *Zás Trás*, dirigida aos mais pequenos.

Esta grelha reflectiria uma filosofia particular de intervenção: *"Privilegiámos os aspectos educativos não só quanto aos conteúdos — com, por exemplo, um programa de produção nacional que incitava à resolução de problemas, o "Aqui Há Gato" — como também quanto ao lado estético, procurando animações de autor, de origens diversas; abrimos ainda a possibilidade de jovens produzirem os seus próprios programas, como no "Lentes de Contacto",* recorda Teresa Paixão.

Na disposição da grelha, houve preocupação de alternar diferentes formatos — imagem real, animação, marretas — na ideia de oferecer à audiência *"maneiras mais activas de ver televisão: ver de seguida séries de desenhos animados, um dos formatos onde existe maior oferta comercial, é atordoante; a alteração de formatos ajuda também a distinguir o princípio e o fim de um programa".* Os conteúdos seriam outra componente relevante, procurando-se assegurar a sua diversidade temática e também estética. É nesta filosofia que se enquadra o peso do género documental na programação do Canal 2, neste período.

#### **4.3 - Publicidade e merchandising**

Ainda que este trabalho tenha como pano de fundo a oferta televisiva a nível da produção e programação, procurou-se recolher informação mais alargada,



para apreciar da sua importância em termos de captação de receitas de publicidade e o peso do *merchandising*, actividade reconhecida como altamente influente na indústria televisiva destinada a crianças, nomeadamente nos Estados Unidos (Wasko, Phillips & Purdie, 1993).

A informação disponível sobre publicidade nos Anuários da RTP entre 1983 e 1991 regista diferenças percentuais significativas entre o crescimento global da publicidade nesse período e o crescimento de anúncios a brinquedos e de produtos do ramo alimentar, muitos dos quais destinados a crianças: lacticínios, sobremesas, bebidas açucaradas e *snacks*. O Quadro XIV discrimina a posição percentual da publicidade no quadro geral das emissões entre 1983 e 1991 e os valores, em minutos e percentuais, da publicidade a brinquedos e a produtos alimentares em relação à publicidade total.

**Quadro XIV**  
**Tempos da Publicidade Geral, a Brinquedos e Alimentos**  
**Canal 1: 1983/1991**

Anos	Total		Brinquedos		Alimentos	
	Minutos	% a)	Minutos	% b)	Minutos	% b)
1983	8042	2,7	67	0,8	866	10,8
1984	6882	2,8	53	0,8	856	12,4
1985	8236	3,3	134	1,6	1069	13,0
1986	10160	3,5	297	2,9	1499	14,8
1987	13316	3,9	489	3,7	2263	17,0
1988	14163	4,0	501	3,5	2406	17,0
1989	14419	4,0	443	3,1	2509	17,4
1990	14469	4,0	596	4,1	2540	17,6
1991	15285	4,0	721	4,7	2727	17,8

Fontes: Anuários RTP

a) Percentagem em relação ao tempo total de emissão

b) Percentagem em relação ao tempo total de publicidade

Assim, de 1983 a 1991, a percentagem global da mancha publicitária na mancha de emissão — e que inclui momentos publicitários diversos, concursos, publicidade comparticipada, apoios e colaborações — cresceu de 2,7 para 4%. Dentro desta mancha de publicidade, os anúncios de brinquedos passaram de 0,8% da publicidade de 1983 — a que correspondia a 18ª posição — para 4,8% em 1991, ano em que esta categoria, fortemente sazonal, ocuparia mesmo a 6ª posição, depois de Produtos Alimentares, Produtos de Higiene e Limpeza, Máquinas, Veículos e Acessórios, Detergentes e Vinhos.

Dados recolhidos junto da RTC, de 1992, confirmam a relativamente forte posição deste sector da publicidade: o investimento publicitário nos programas infantis do período de fim-de-semana — o "horário nobre" desta programação

— foi de cerca de 6 800 000 contos nesse ano. As principais fatias iam para anúncios de brinquedos — cerca de 3 800 000 contos (56.5% da facturação de anúncios neste espaço) —, e produtos alimentares, com 2 300 000 contos (34.4%).

Segundo Maria José Duarte, da RTC, a exploração do *merchandising* em programas infantis iniciar-se-ia no nosso país no final dos anos 70 com as séries japonesas — *Abelha Maia*, *Heidi*, *Marco* — e com a série espanhola *Dartacão* no início dos anos 80. Seria contudo um programa de audiência familiar e de produção nacional — ainda que não original — a causar um importante *boom* comercial: o Concurso 1,2,3 e a sua mascote, a bota Botilde, explorando produtos destinados a crianças. Relativamente a *merchandising* específico para o público infantil, Maria José Duarte refere que é praticamente inexistente devido ao pouco peso de programas de origem nacional e também da sua audiência.

Os finais dos anos 80 foram marcado pela forte pressão de empresas nacionais distribuidoras de brinquedos protagonistas das séries de ficção norte-americanas — os *program-length commercial* — no sentido da sua passagem em "horários nobres". RTC, RTP e empresas de distribuição de brinquedos negociariam condições da passagem de séries televisivas com eco no comércio: em muitos casos, as empresas distribuidoras pagavam os custos de aquisição e de tratamento televisivo das séries a troco da "escolha" da mancha horária de transmissão.

No início dos anos 90, o cenário era outro: o desaparecimento de barreiras alfandegárias e do licenciamento de séries e *merchandising* para territórios específicos veio impor a inovação de estratégias nesta área. O mercado português passaria a ser inundado de brinquedos protagonistas de séries televisivas, vindos de Espanha e outros países. Ainda que, enquanto empresas exclusivas, a RTP e a RTC continuassem a poder decidir em última análise da passagem ou não de determinadas séries, as receitas provenientes da exploração comercial passariam a fugir mais do seu controlo.

#### 4.4 - Síntese e novas questões

Na retrospectiva da programação infantil desde o início da televisão em 1957 até ao ano anterior ao surgimento de canais privados, identificaram-se momentos distintos da sua relação com a dinâmica televisiva global e interacções com o exterior.

Presente desde o início das emissões, no período anterior ao 25 de Abril aí se reflectiriam concepções arcaicas de produzir televisão para crianças, e também construções televisivas com preocupações "culturais" e pedagógicas, acompanhando ventos que sopravam quanto à oferta televisiva nesta área de programas (Estados Unidos e França, por exemplo).

Os novos quadros institucionais que vão legitimar a prestação de "serviço público" — Lei e Estatutos da Televisão — surgidos na sequência do 25 de Abril apresentam referências breves e genéricas quanto a esta área: não

especificam nomeadamente percentagens a atingir, quotas de produção nacional, delimitações entre programas e espaços publicitários. Este vazio far-se-á sentir nas diversas orientações desta programação, nomeadamente nas relações entre programas e publicidade e no desequilíbrio da origem das produções estrangeiras, sobretudo nos anos mais recentes.

### **Da estabilidade ao salto repentino nas percentagens**

Identifica-se longitudinalmente uma posição percentual relativamente estabilizada quanto a horas de emissão, que se vai alterar significativamente em 1990 e 1991: a oferta de programas infantis no conjunto dos dois canais mais do que duplicou nesses dois anos que antecederam o início das televisões privadas e acompanhou de perto o crescimento horário da própria emissão.

No Canal 1, os programas infantis surgem em 1989, 1990 e 1991 como 3ª área. Tal como nos programas de ficção — filmes e séries, que ocupam destacados a primeira posição percentual —, também nestes a produção estrangeira é largamente dominante, contrariamente ao que se verifica noutros géneros, como os informativos ou os recreativos. Ou seja, o crescimento em horas da televisão pública nos anos que antecederam o choque com as estações privadas fez-se aumentando significativamente a programação infantil e recorrendo particularmente a aquisições no mercado externo.

## **Declínio da produção europeia, ascensão da produção norte-americana**

Relativamente à origem da programação, e tendo apenas em conta o período entre 1982 e 1991, verifica-se que à excepção de um único ano — 1986 — os programas de origem estrangeira foram sempre dominantes. A maior fatia de produção nacional esteve a cargo dos Centros de Produção da RTP e nela se incluíram co-produções como *Rua Sésamo*.

A distribuição por países destaca nos últimos quatro anos deste período a quebra dos programas de origem europeia que em 1990 e 1991 perderão a liderança a favor dos de origem norte-americana, à semelhança do que acontecera noutras estações públicas do sul da Europa e apesar das recomendações providas da Comunidade Europeia. A este facto não será alheia a política de aquisição de "pacotes" de programas às grandes empresas norte-americanas, que ofereciam vantagens económicas significativas no seu custo.

Enquanto o Reino Unido surge tradicionalmente como segunda fonte abastecedora, outros países europeus apresentam posições variáveis, que decorrem da irregularidade da sua produção. O Japão, um dos países com maior produção nesta área, ocupa uma posição secundária.

### **A ficção que vem de fora**

A discriminação por géneros associa à produção nacional sobretudo programas ficcionais de teatro, programas sobre livros e histórias contadas, recreativos e magazines. Enquanto os três primeiros géneros decresceram de importância entre 1982 e 1991 — quase desaparecendo o teatro e os programas sobre livros — os magazines apresentam valores estabilizados e representam perto de 20% desta programação.

Com exigências de concepção, planificação e produção significativamente maiores, as séries de ficção em imagem real ou em animação seriam quase na sua totalidade de origem estrangeira. Nos últimos anos deste período registou-se algum esforço de produção nacional, em séries de animação e de imagem real.

### **Um espaço demarcado**

A passagem do período da tarde dos fins-de-semana para o da manhã ocorrerá no início dos anos 80. Ao longo dessa década existirão contudo algumas bolsas de programas, sobretudo juvenis, a passar no período da tarde ou ao final da manhã. A antecipação horária do seu início e final e um aspecto mais compacto surgiram cada vez mais nos anos mais recentes.

Também nos dias de semana se destaca uma deslocação para mais cedo. Estes novos posicionamentos serão indicadores da reapreciação dos espaços

horários quanto a audiências a atingir, colocando ao fim da tarde programas dirigidos a públicos menos específicos: séries familiares, *talk shows*...

### Filosofias e orientações

A uma filosofia de programação dirigida ao segmento a partir dos 7 anos e procurando atingir públicos adultos através de conteúdos informativos e educacionais — mais estreitamente ligada à perspectiva tradicional de um "serviço público" repartindo o entretenimento com a informação e a "cultura" — suceder-se-á uma maior valorização da componente de entretenimento. A tal não será estranha a crise na filosofia de "serviço público" que se faria notar nos anos 80 nas televisões públicas europeias, a pré-anunciada abertura do sector à iniciativa privada e o crescimento significativo da importância dos proventos publicitários no orçamento da empresa.

Assim, o "horário nobre" dos finais das manhãs dos fins de semana nos espaços infantis e juvenis será alargado a audiências de âmbito familiar, com passagem de séries "clássicas" de aventuras, e programas recreativos, nomeadamente concursos, serão a aposta forte da produção nacional.

Linhas de maior incidência na audiência infantil e juvenil e sua segmentação marcarão os dois últimos anos desta análise — 1990 e 1991 — onde, pela primeira vez, os dois canais dispuseram de estruturas autónomas de programação para esta área. A audiência-alvo será direccionada para crianças e adolescentes e os dois canais apostarão em novas linhas de produção nacional,



segmentadas para públicos distintos: para o público juvenil, séries de ficção como *Os Melhores Anos*, magazines como *Lentes de Contacto*, talk shows como *Isso Julgas Tu* e *Tu Cá, Tu Lá*. Para segmentos mais novos sobressaem os magazines *Rua Sésamo* e *Caderno Diário*.

Como maiores ofertas, os desenhos animados situar-se-ão pouco abaixo dos 50% da programação, posição inferior à da oferta dos canais franceses, no mesmo período. Os programas de género documental constituíram uma importante fatia da oferta do Canal 2.

### Uma programação "discreta"

Desta programação destacaram-se poucos "casos", programas ou momentos que tenham extravasado o pequeno ecrã e provocado debates na opinião pública.

Um dos mais curiosos foi sem dúvida *Marco*: a sua celeuma levaria à projecção de que as crianças portuguesas viam com excessivo dramatismo os conteúdos propostos pela co-produção alemã e japonesa e à premissa que conduziria a que se procurassem doravante as versões *soft* das séries "duras".

Curioso será o facto de outras polémicas terem surgido à volta de programas emitidos em momentos em que aparentemente o olhar dos adultos estaria mais disponível: o espaço nocturno das "boas noites", o final das tardes de sábado, o fim das manhãs de domingo. A indistinção entre conteúdos e

publicidade levaria ao "Caso Vitinho". Da ordem dos valores, retemos o "Caso Fisga". Mais recentemente a irreverência de *Lentes de Contacto* afectaria alguns sectores conservadores.

Como *síntese*, destacam-se no caso português no final dos anos 80 e princípios dos anos 90, em tempos marcados por mutações tecnológicas e organizacionais:

— Aspectos próximos aos ocorridos noutras televisões públicas europeias, nomeadamente a francesa: salto quantitativo destes programas acompanhando o aumento do número de horas de emissão; domínio da produção de origem norte-americana, que quase assegura o género ficcional.

— Particularidades como a existência de "ofertas" alternativas à categoria dominante dos desenhos animados e uma programação segmentada por idades, onde — no que se refere à produção nacional — coube às crianças em idade pré-escolar, com *Rua Sésamo*, a fatia de leão.

A França vivia já a situação de concorrência entre canais públicos e privados. Em Portugal a televisão pública era ainda monopólio. Estará aqui a diferença?

## O passo seguinte

O segundo eixo desta tese foi-se desenhando à medida que avançavam estes resultados quantitativos, que apontavam o domínio de produções de origem estrangeira, nomeadamente norte-americana, e do género animação.

Estes traços faziam-nos interrogar sobre possíveis "ganhos" e "perdas" para estas audiências, com quadros de experiência de vida, que filtrariam essas mensagens, mais reduzidos do que os dos adultos. E pouco a pouco, foi-se delineando como objecto de tratamento a veracidade da existência de uma "*maneira nossa*" de fazer televisão. Ou seja, que ficaria de fora se toda a programação fosse de origem estrangeira? Que importância teriam nestes programas, onde a imagem e o ritmo são tão relevantes, os traços particulares da língua e da cultura maternas? Estas eram questões que caíam na mesa à medida que surgiam os gráficos da distribuição por origem e géneros e que desafiavam o confronto de conteúdos de diferentes origens.

O desejo de aprofundar a diferenciação e de procurar dissemelhanças significativas na construção e interpretação de produtos aparentemente homogéneos num primeiro olhar constituíram assim a base para a comparação de produções televisivas de diferentes origens e destinadas a crianças.

Estudos recentes em comunicação salientam, como vimos, processos complexos de participação das audiências na construção das mensagens e

"descodificações aberrantes" que decorrem de diferentes experiências de vida (Stuart Hall, Fiske, Asa Berger, entre outros).

O âmbito desses estudos incide sobretudo na população adulta. Estudar "filtros" e "descodificações aberrantes" no segmento da audiência dos mais novos constitui certamente uma interessante vertente de investigação — que aqui fica em aberto —, num tempo em que esta área de programas regista fortíssimas estratégias de globalização.

Outra vertente será averiguar até que ponto essa globalização é afectada pelos traços que Edward Hall distinguia entre culturas — diferenças de ritmo, de construção do tempo, de variação da carga conotativa — e até que ponto também é que tal é perceptível nos aspectos de produção televisiva, a nível formal e de conteúdos, no(s) sentido(s) das mensagens sugeridos. É nesta linha que nos situaremos, privilegiando o confronto de produções quanto aos seus aspectos formais e construção de conteúdos.

## 5. De *Sesame Street* à *Rua Sésamo*: a origem como variável

A co-produção educacional *Rua Sésamo* tem a vantagem de possuir uma filosofia bem definida e partilhada entre as diferentes origens, o que torna possível controlar variáveis como a natureza e enquadramento da produção a fim de comparar unidades próximas quanto a conteúdos.

Outro factor para a escolha de *Rua Sésamo* foi a relativa secundarização deste tipo de programas, salientada por Ellsworth e Whatley (1990: 2-3). Reportando-se a estudos recentes sobre televisão, destacam que os programas educacionais tendem a ser marginalizados quando se discutem aspectos como a autoria, a popularidade, o valor estético ou a enunciação fílmica de programas. Segundo estas autoras, questões centrais nos estudos contemporâneos de comunicação, como o significado e o sentido das mensagens, ignoram frequentemente o objecto constituído pelos programas educacionais, como se as convenções dos *media* fossem possuídas de neutralidade e não introduzissem nos conteúdos determinados significados e interesses. Por outro lado, também a nível de educação, continuam, têm sido privilegiadas questões como o processamento de informação por parte dos receptores em detrimento de problemas como o trabalho ideológico de construção do sentido, que está subjacente à escolha de objectivos e à selecção de conteúdos.

Nesta perspectiva, Ellsworth e Whatley avançarão com a necessidade de sujeitar produções educacionais a uma análise ideológica como método interpretativo que identifique aspectos na produção e uso dos programas que devam ser alterados para que se atinjam os fins pretendidos. Por esta análise se procede a uma apreciação sintomática do texto, dando particular atenção ao que omite ou silencia: promovem-se leituras de produções que *"as façam dizer o que têm a dizer naquilo que não disseram"* (10).

A aplicação desta perspectiva a *Rua Sésamo* vai assim procurar, por um lado, dar conta de possíveis contradições entre a filosofia orientadora deste programa e efeitos não intencionais detectados na leitura de segmentos, e, por outro, operacionalizar o objectivo de confrontar produções de diferentes origens e de identificar possíveis dissemelhanças.

### 5.1 - A matriz: *Sesame Street*

*Sesame Street* estreou-se na televisão pública norte-americana em 1969, final de uma década marcada por importantes movimentos políticos e sociais, como a luta pelos direitos civis e a afirmação de minorias étnicas. Também no campo da educação esses foram tempos de mudança: as desigualdades sociais acentuavam-se de maneira na população infantil. O problema do insucesso escolar de crianças pobres, muitas de minorias étnicas e vivendo em meios urbanos degradados, estava na "ordem do dia", enquanto um vasto conjunto de estudos no domínio da psicologia do desenvolvimento reconhecia a importância global da educação pré-escolar .

---

(10) Cahiers do Cinema, 1972, pag. 9

Também na vertente televisiva se registava forte corrente de oposição ao tipo de programação apresentada aos mais novos pelas cadeias comerciais. Como vimos, estas apresentavam sobretudo séries de aventuras em animação e existiam elevadas manchas de publicidade nos períodos de ouro dos "sábados de manhã". Contra estes dois traços se manifestaria a *Action for Children's Television*, que pressionaria para uma maior intervenção e regulamentação desta área. Por outro lado, os programas de qualidade para crianças baseavam-se no pressuposto de que estas não podiam compreender técnicas audiovisuais como a montagem e decorriam a um ritmo lento e familiar.

Foi neste contexto político, social, educativo e televisivo que Joan Cooney, produtora da televisão pública, com experiência de trabalho em jornalismo e educação, e Lloyd Morrisett, da Fundação Carnegie, conceberam e deram corpo a um programa de televisão assente em bases inovadoras: com um conteúdo educacional explicitamente assumido, o programa recorreria ao ritmo e às técnicas de montagem já exploradas noutros campos da produção televisiva, nomeadamente na publicidade. A meta era "*provar que, com recursos, tempo de preparação e talento adequados, era possível a um programa educativo de uma hora dirigido à população pré-escolar competir com êxito no mercado televisivo usando as melhores técnicas contemporâneas de entretenimento televisivo*" (in Brederode Santos: 43). Pela primeira vez na história da televisão norte-americana, o entretenimento e a educação associavam-se numa série de âmbito nacional.

Para a definição dos objectivos educativos e construção de um currículo de conteúdos, foram convidadas pessoas que conheciam crianças segundo diferentes pontos de vista. Reuniram-se assim diversos "talentos":

profissionais de educação, investigadores em comunicação, psicólogos, escritores, guionistas.

O "tempo de preparação" foi preenchido por uma pré-produção exaustiva, com vários Seminários para elaboração do currículo educativo, os quais deram conta da complexidade das interrelações entre investigadores, profissionais de educação e de televisão (Lesser, 1974: 52-60). A fase de pré-produção foi também acompanhada pela divulgação do programa junto de famílias mais pobres, de meio urbano, populações-alvo a merecer atenção particular. Era preciso sensibilizá-las para que, em breve, iria aparecer no ecrã de televisão um "programa diferente", que poderia ajudar ao sucesso escolar dos seus filhos e para esse trabalho de "porta-a-porta" foram mobilizados milhares de jovens voluntários (Palmer, 1988: 94).

Definiu-se desde o início o papel central da investigação e a natureza experimental do projecto com a avaliação do impacto da série não apenas depois da sua exibição mas também ao longo do seu processo de produção, com vista a fornecer indicações aos produtores e guionistas. A investigação pedagógica, sumativa e formativa, aqui iniciada, seria ao longo destas duas décadas, um dos traços relevantes deste tipo de programa, e terá contribuído decisivamente para a sua actualização e capacidade de ir ao encontro de gerações de crianças que se vão continuamente renovando.

Uma série com a ambição de captar a atenção do público teria também de surgir com excelente nível de qualidade de produção. Os "recursos" financeiros, a terceira vertente, teriam por isso que ser fortes, sob pena do projecto fracassar. Criou-se uma empresa de produção, *Children's Television Work-shop* (CTW), que reuniria profissionais ligados a programas infantis de



sucesso. Figuras dos primeiros tempos e contributos marcantes no "estilo" de *Sesame Street* foram Jim Henson, o criador dos marretas, e Joe Raposo, um luso norte-americano responsável pela música.

Uma "regra de ouro" que orientou esta produção foi, sob a forma de um magazine educativo, apostar num ritmo vivo e na alternância de formatos. Nascido no que Edward Hall designaria por *low context culture*, *Sesame Street* procurava no modelo da linguagem publicitária e na sua alternância de tempos e ritmos, as linhas para a captação do olhar, da atenção e da memória das crianças em idade pré-escolar. Os segmentos seriam construídos nessa linha, numa metodologia que fazia escola. Cada segmento deveria tratar um objectivo curricular, delimitando-o para que o público não se dispersasse por elementos considerados secundários para a mensagem central.

Formalmente procurar-se-ia captar a atenção das crianças através da música e efeitos sonoros — também influentes na memorização — e pela repetição de segmentos — que oferece a possibilidade da criança prever e antecipar o que vai acontecer. Para tirar partido dessa atenção e canalizá-la para os conteúdos, recorria-se a técnicas como o efeito surpresa e incongruência das cenas e personagens, a animação, um ritmo vivo de acção. A atenção alimentar-se-ia também do humor, da possibilidade de antecipação, da diversidade das personagens e dos seus traços (Lesser: 99-131).

Críticas feitas a *Sesame Street* logo nos seus primeiros anos, nomeadamente por alguns responsáveis de televisões europeias (Reino Unido, França) atribuem-lhe um excesso de "lado bonito" da vida, ausência de conflito e de drama, uma má compreensão do fosso cultural que separa crianças de diferentes meios sociais, uma presença de mensagens ideologicamente muito

norte-americanas, um excesso de informação e uma apresentação segundo os cânones de ritmo dos programas desse país (Chalvon, Corset e Souchon, 1991). Vinte e cinco anos depois, o programa continua no ar e, vistos hoje, muitos dos primeiros segmentos impressionam pela sua “lentidão”. Ao longo deste quarto de século, o currículo educacional foi actualizado, entraram novas personagens e novos temas, como por exemplo defesa e protecção do ambiente e educação para a diferença.

Esta matriz daria origem a outros programas dirigidos a segmentos de audiência em idade escolar: *The Electric Company*, *3-2-1 Contact*, *The Ghostwriter*...

## **5.2 - O modelo de co-produção internacional de *Sesame Street***

A expansão internacional de *Sesame Street* aconteceria pouco depois do seu início, nomeadamente para países de língua inglesa: Canadá, Austrália, Nova Zelândia. A versão original passaria também nas primeiras emissões televisivas de Israel, no início dos anos 70, e no Japão o canal educativo da NHK transmitiu-a destinando-a ao ensino da língua inglesa.

Como primeira modalidade de exportação, a CTW produziria uma versão internacional, constituída por um compacto de segmentos de marretas e animação, que teria apenas de ser dobrado na língua dos diferentes países. Em Portugal esse compacto passaria em 1976 e 1977 com o nome de *Abre-te Sésamo*.

À medida que os pedidos do exterior aumentavam, a CTW foi delineando algumas normas, como o respeito pelo carácter não-comercial da série, garantias de qualidade da produção, supervisão por peritos educativos dos diversos países.

Em 1972, com o *Plaza Sesamo* mexicano iniciavam-se verdadeiramente as co-produções: cerca de metade do material foi totalmente produzido pela *Radio Televisa* com base numa declaração de objectivos educativos desenvolvida por educadores e psicólogos mexicanos e de outros países da América Latina, onde a série seria transmitida. Os resultados positivos desta experiência permitiriam a sua generalização ao Brasil, Holanda, RFA, França, Espanha, Kuwait — com uma versão para 16 países árabes —, Israel, Suécia, Filipinas, Turquia, Portugal (Brederode Santos, 1991: 43-44).

Esta vasta distribuição de um modelo de programa, conhecido como "a rua mais comprida da Terra", contabilizaria em meados dos anos 80 presenças em 73 países, em estações públicas de televisão. Os proventos destas co-produções constituiriam uma fonte importante para a sobrevivência económica do projecto nos Estados Unidos e para o desenvolvimento de outros programas.

O modelo mais comum destas co-produções seria constituído por séries de seis meses de exibição, com 130 programas de cerca de meia hora. A CTW forneceria metade dos segmentos, que deveriam ser dobrados, e a outra metade ficaria totalmente a cargo da estação co-produtora.

A particularidade deste modelo de co-produção assenta em que cada estação co-produtora recria a matriz original definindo aspectos como os objectivos educacionais ou os perfis de personagens de acordo com o que identifica como

prioritários ou mais próximo para a população a que se dirige. Por exemplo, *Rechov Sumsum*, a versão produzida em Israel, incluiria nomeadamente no seu currículo o desenvolvimento da tolerância e da compreensão entre pessoas de diferentes culturas e promoveria a apreciação das tradições judaicas (Kodaira, 1990: 25-29).

Este cenário tem grande impacto nos departamentos infantis de televisão de muitos países, pelo desafio de produção que constitui. Destinado a um público de idade pré-escolar e dadas as exigências educativas do projecto, mobiliza um esforço significativo de tratamento e adaptação linguística dos textos, e sobretudo de concepção de currículos próprios tendo em conta a audiência-alvo, de planificação de cada série, de produção e de realização de segmentos e posterior avaliação.

Com esta matriz, os departamentos de programas infantis necessitam de "*se abrir ao exterior*", promovendo e gerindo equipas interdisciplinares (Palmer: 1988). Esta matriz de trabalho teria ainda importância na investigação em televisão nos diferentes países: não será certamente por acaso que o único livro sobre crianças e televisão de autoria portuguesa esteja ligado a esta produção.

### **5.3 - Historial da co-produção RTP/CTW**

Também pela sua dimensão e importância nesta área específica de programas, *Rua Sésamo* mereceria um destaque num trabalho deste tipo. Nas palavras do seu produtor, Manuel Petróneo, "*Rua Sésamo foi o projecto mais*

*ambicioso jamais levado a cabo pela RTP e em termos de produção televisiva é, porventura, o mais complexo".*

A co-produção da primeira série iniciar-se-ia em 1987, extravasando o Departamento dos Programas Infantis e Juvenis. Seria apresentada pela sua coordenadora, Clara Alvarez, como *"uma grande aposta a nível da Direcção de Programas, produzida em termos inéditos"*, aquando da sua estreia televisiva, dois anos depois, nos finais de 1989. Contando com menor tempo de pré-produção, a segunda série estreiar-se-ia nos finais de 1991, seguindo-se uma terceira série nos finais de 1992. Tal como outras co-produções, *Rua Sésamo* é classificada como produção nacional nos Anuários RTP, e os seus custos oscilaram entre 350 e 500 mil contos por cada uma das duas primeiras séries.

No início, duas tónicas serviriam de mola e sustentáculo a um projecto televisivo desta envergadura dirigido ao segmento de audiência infantil entre os 3 e os 7 anos.

Por um lado, as carências da educação pré-escolar, as taxas elevadas de insucesso nos primeiros anos de escolaridade e um certo "clima" de mudança institucional nesta área — aprovação da Lei de Bases do Sistema Educativo, anúncio de Reforma Educativa — sensibilizariam algum apoio, por parte do Ministério da Educação ao recurso à televisão. O projecto de co-produção, ainda que oneroso do ponto de vista financeiro, era também prestigiante para a televisão estatal, já que *Sesame Street* gozava de boa reputação como fórmula televisiva de sucesso, possuía muitos anos de experiência acumulada e a sua própria génese também tinha decorrido, entre outros factores, da

necessidade de promover o sucesso escolar de crianças de meios desfavorecidos.

Por outro lado, nos finais dos anos 80 surgia um novo mercado televisivo: o dos países africanos de língua oficial portuguesa que passavam a dispor de emissores e estações de televisão. A necessidade de preenchimento desse espaço e as carências de produções próprias, tornavam particularmente atraentes as ofertas de programas de canais estrangeiros, nomeadamente franceses — em 1989, via satélite, a França transmitia diariamente quatro horas e meia de programação para África. O perigo de perda de influência tornava pertinente uma resposta “política”, a produção e oferta de programas na língua oficial desses países. Este reconhecimento da importância da televisão como factor capaz de preservar e divulgar a língua portuguesa nesses países faria com que a primeira série de *Rua Sésamo* contasse também com algum apoio financeiro e logístico do Ministério dos Negócios Estrangeiros português.

Na linha das co-produções de *Sesame Street*, *Rua Sésamo* surgiria como um projecto de produção televisiva dirigida a crianças de diferentes países e culturas, e onde a língua portuguesa, como língua materna ou oficial, desempenhava um importante papel.

Foi grande o impacto com que *Rua Sésamo* se estreou, nos finais de 1989, na mancha horária do final da tarde, entre as 18 e as 19 horas. De acordo com os índices de audiência então efectuados, a série teria atingido em força o seu público-alvo. Na imprensa, vários artigos tinham criado alguma expectativa sobre o seu aparecimento e as primeiras referências ao programa foram de cariz positivo, salientando-o como uma divertida forma de aprender.

Reacções de um certo desacordo vieram de alguns professores e educadores, opondo-se a que alguns conteúdos, como o contacto com as letras e o alfabeto, fossem tratados pela televisão. Lançada com o programa, a revista *Rua Sésamo* atingiria nos seus primeiros números o *record* de 100 mil exemplares.

Pouco tempo depois da sua estreia no nosso país, a primeira série de *Rua Sésamo* inauguraria as novas estações de televisão de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné e São Tomé e Príncipe e seria ainda transmitida em Macau. Para a segunda série, o processo de preparação foi idêntico, ainda que sem apoios institucionais. Nele participaram também técnicos de educação de Macau, onde foram produzidos segmentos em Imagem Real.

#### **5.4 - Filosofia e organização do currículo educativo**

Tendo consciência da importância de definir a quem o programa se dirigiria primordialmente e a dificuldade que constituiria chegar às crianças dos PALOP, formulou-se a seguinte "lei" como filosofia orientador: *"devemos dirigir-nos sempre às crianças de 3 anos e mais abandonadas culturalmente para termos a certeza de atingirmos as de 5 anos e mais "alimentadas" culturalmente"* (Brederode Santos: 84).

O programa procurava *"contribuir para formar crianças saudáveis, alegres, abertas, curiosas, activas, com confiança em si e no mundo, com uma visão optimista da vida e das suas possibilidades futuras (...)".* Deveria por isso *"promover a consciência da identidade fundamental do ser humano,*

*independentemente do seu sexo, raça, etnia, idade, classe social ou deficiência." (:49-50).*

Na preparação do currículo educativo de *Rua Sésamo* estiveram envolvidos técnicos de educação e de televisão dos países africanos de língua oficial portuguesa. Aí se deu conta de que as necessidades educativas das crianças portuguesas e africanas poderiam ser diferentes nalguns domínios: por exemplo, à necessidade reconhecida de promover nas crianças portuguesas hábitos de independência física (vestirem-se, calçarem-se, alimentarem-se sozinhas) opunha-se a realidade das crianças africanas, que adquiriam desde cedo esses hábitos.

Os Seminários levados a cabo nos períodos de pré-produção de cada série, contribuiriam para que se tivessem em conta vivências, interesses e práticas culturais de crianças de diferentes meios. Acreditava-se que, apesar de algumas diferenças, isso seria possível: *"Por um lado, quanto mais pequenas são as crianças, mais "parecidas" são. As necessidades educativas de crianças de três anos são muito mais semelhantes entre si em toda a parte do mundo, mais do que serão por exemplo as dos adolescentes"*, referiria a directora pedagógica de *Rua Sésamo*.

Como objectivos e linhas gerais de orientação<sup>(11)</sup>, o currículo desta co-produção da CTW com a RTP identifica:

---

(11) Brederode Santos, Aprender com a Televisão: o Segredo de Rua Sésamo, pp.48-65



### **Área I - Os Poderes da Criança**

*"Fomentar a auto-estima e autonomia da criança, ajudá-la a adquirir hábitos de saúde, higiene e segurança e a facilitar as relações com os seus próximos. Ênfase no controlo que a criança pode exercer sobre si mesma e o seu meio físico e social."*

### **Área II - Aprender com Êxito**

*"Promover o desenvolvimento cognitivo, atitudes positivas face ao aprender e à escola e as aquisições simbólicas necessárias às actividades escolares."*

### **Área III - Unidade e diversidade do mundo**

*"Contribuir para a construção da identidade cultural da criança, o seu conhecimento do real e apreço pela diversidade do mundo nas suas manifestações físicas e sociais bem como o respeito pelo património natural e cultural e, em particular, pela dignidade de todos os seres humanos."*

Um quarto objectivo atravessa todo o currículo: a aprendizagem da língua portuguesa como segunda língua pelas crianças dos PALOP.

O currículo educativo de *Rua Sésamo* compreende estas três áreas de objectivos gerais que constituem as linhas de orientação globais. Cada área subdivide-se em objectivos específicos, definidos de modo a que seja possível destriçar conteúdos curriculares precisos. Por exemplo, as Relações Interpessoais, da Área I, distinguem três aspectos: a descentração e empatia, o respeito pelos outros e o uso de normas sociais, a cooperação e relações com grupos. Por sua vez, a descentração e empatia distingue o reconhecimento de

diferentes pontos de vista, o reconhecimento de estados físicos e emocionais nos outros, a aceitação de que as pessoas têm diferentes ritmos e capacidades.

Com o currículo educativo assim desmultiplicado, caberá às diversas equipas — de escrita, de investigação pedagógica, de produção e de realização — conceberem e darem corpo, de maneira incisiva, positiva, atraente e divertida, a segmentos que apresentem, cada um, um objectivo específico." *Um segmento, uma ideia-chave*", ilustra a filosofia deste magazine educativo, tal como na matriz original.

### **5.5 - Formatos e sua distribuição**

Os segmentos distribuem-se em quatro formatos: Estúdio, Marretas, Animação e Imagem Real.

Os segmentos originais de Marretas são exclusivamente da CTW e os segmentos de Estúdio da RTP. A Animação e os segmentos em Imagem Real distribuem-se equitativamente: cerca de metade dos segmentos de Animação e de Imagem Real são da RTP e outra metade da CTW. Um dos cuidados desta selecção é não possuírem conteúdos vincadamente norte-americanos.

Na distribuição dos objectivos por formatos, notam-se tendências: a Animação, o formato mais dispendioso mas também o que garante menores "ruídos" na mensagem, é muito utilizada na Área II/"Aprender com Êxito", particularmente no domínio da Língua e da Matemática. Cenas de Marretas, pelo seu exagero e humor particular, adaptam-se bem ao tratamento de objectivos da Área I/"Os Poderes da Criança". Segmentos em Imagem Real

servem sobretudo objectivos da Área III/"Unidade e Diversidade do Mundo". O Estúdio, com um cenário estabilizado e personagens fixas e por isso mais identificáveis pelas crianças, cobre sobretudo objectivos afectivos, relacionais e de compreensão de conceitos (Brederode Santos: 68).

Cada série de *Rua Sésamo*, de 130 episódios, corresponde a cerca de 65 horas de emissão.

Para as duas primeiras séries, e para além da adaptação dos materiais CTW — tradução, adaptação, sonorização e dobragem — foram produzidos pela RTP:

- cerca de 700 segmentos diferentes de Estúdio, num total de 40 horas de realização, correspondendo a igual número de guiões de escrita originais;
- 165 segmentos em Imagem Real (cerca de 6 horas) filmados em vários pontos do país, Regiões Autónomas, PALOP e Macau.
- 160 segmentos originais em formato Animação (cerca de 2 horas), sendo *Rua Sésamo* a principal impulsionadora da produção nacional deste formato.

#### **5.6 - Estudo comparado de segmentos: orientações metodológicas**

Sendo apenas possível a comparação quanto à origem de segmentos em Animação e em Imagem Real, optou-se por este último formato pela sua maior riqueza de "informação periférica" que interessava ao objectivo deste estudo: a investigação de linhas de consonância e de diferenças a nível formal e de conteúdos.

Este estudo comparado de segmentos de diferentes origens processou-se a dois níveis.

Num primeiro nível, procurou-se quantificar as distribuições curriculares dos segmentos em Imagem Real RTP e CTW, dar conta de diferenças significativas e contabilizar as presenças dos PALOP e de Macau nos segmentos RTP. Confrontaram-se ainda as duas origens no que se refere ao tempo de duração dos segmentos.

Num segundo nível, numa abordagem mais qualitativa, procurou-se averiguar traços distintivos a nível formal e de conteúdos.

Situando-nos num registo de tipo documental, tomou-se como operatória a perspectiva de Wiseman, que trata esse género como ficcional. Estarão presentes nos documentários, como em todos os produtos televisivos, processos de selecção, omissão e compressão de materiais e informações. Também as opções de montagem jogam com o tratamento mediático do tempo e a distribuição dos materiais recolhidos no terreno se opera segundo narrativas lógicas eminentemente temáticas ou estéticas (*in* Masterman, 1985: 165).

Nesta perspectiva, de que é da conjugação singular de processos de selecção e de montagem que decorre a produção de significado, os conteúdos de registos documentais não serão "neutros", inerentes aos materiais fragmentados captados filmicamente mas decorrentes da selecção e arrumação em sequência desses mesmos materiais. E assim operatorialmente, considerou-se cada segmento como uma pequena história, apresentada de maneira dramática singular, distinguindo nomeadamente as técnicas com que foi contada e a sua

narrativa, com vista à produção de sentido — neste caso, a "passagem" do objectivo educativo.

Trabalhando com um número limitado de segmentos, compararam-se pares de segmentos de diferentes origens — RTP, CTW — com idênticos objectivos, e também segmentos de diferentes realizadores portugueses a fim de dar conta da possível importância desta variável de mediação.

### 5.7 - Distribuição curricular de segmentos em Imagem Real

As duas primeiras séries de *Rua Sésamo* contaram com 266 segmentos em Imagem real: 101 da CTW e 165 da RTP. Mais de metade (55.2%) cobria objectivos da Área III, seguindo-se as Áreas II e I (Quadro XV).

Quadro XV  
Distribuição dos segmentos em Imagem Real por áreas curriculares  
e valor percentual de cada área

	CTW	RTP	Total	%
Área I	15	30	45	16.9
Área II	35	39	74	27.9
Área III	51	96	147	55.2
Total	101	165	266	100.0

Fonte: Rua Sésamo/Investigação

Dos 165 segmentos RTP em Imagem Real, 68 (41.2%) possuíam imagens captadas dos PALOP e em Macau: 16 segmentos da área I, 6 da área II e 46 da

área III, correspondendo tal a cerca de um terço (1 hora e 55 minutos) do tempo total dos segmentos RTP em Imagem Real. Também as Regiões Autónomas e zonas do Continente como o Alentejo e Beiras teriam presença significativa, em 33 segmentos.

Comparando com o total de segmentos RTP em cada uma das áreas, constata-se que mais de metade (53.3%) dos segmentos da área I produzidos pela RTP contém imagens de crianças africanas ou macaenses, e que na área III ambientes dos PALOP ou de Macau aparecem também em perto de metade (48%) dos segmentos RTP.

O Quadro XVI dá conta da distribuição dos segmentos em Imagem Real referentes à área III.

**Quadro XVI**  
Distribuição dos segmentos em imagem real na Área III

	CTW	RTP	Total
Ambiente natural	38	22	60
Mundo fabricado	7	37	44
Diversidade social	6	37	43
Total	51	96	147

Fonte: Rua Sésamo/Investigação

Regista-se o domínio do Ambiente Natural, tratado por 38 dos 51 segmentos CTW. Os segmentos RTP distribuem-se mais equitativamente, privilegiando o mundo fabricado e a diversidade social. Esta dissonância decorre da preocupação de não preencher estes dois últimos campos com conteúdos

vincadamente norte-americanos. Assim, a contribuição da CTW em segmentos sobre mundo fabricado e diversidade social é fraca, o que implica maior produção RTP nestes domínios.

Dos 37 segmentos RTP relativos à Diversidade Social, 21 (56.8%) contêm imagens captadas em África e em Macau. No Ambiente Natural e Mundo Fabricado, a percentagem de segmentos filmados nos PALOP e em Macau é respectivamente de 40.9 e 43.2%.

Daqui se destacam as diferentes distribuições curriculares dos segmentos em Imagem Real provindos da CTW e da RTP, cabendo à parte portuguesa a principal fatia destes segmentos. Este contributo é significativo na área III, onde a contribuição RTP incide maioritariamente sobre os conteúdos mais "culturais": aspectos do mundo fabricado e de diversidade social. De notar que nos segmentos cujo objectivo é a diversidade social, mais de metade apresenta imagens dos PALOP ou de Macau.

Assim, neste campo particular de co-produção, a balança pende claramente para as contribuições RTP, sendo maioritárias "imagens reais" de ambientes e meios sociais a que pertencem as crianças a quem *Rua Sésamo* se dirige.

#### **5.8 - Duração dos segmentos em Imagem real**

A distribuição dos segmentos por quatro categorias temporais — menos de 1 minuto; entre 1 e 2 minutos; com 2 ou mais minutos — revelou dissonâncias significativas quanto à origem dos segmentos, como se pode ver no Quadro XVII e no Gráfico 8:

- Quase metade dos segmentos CTW (47.5%) tem menos de 1 minuto e só 17% tem uma duração superior a dois minutos.
- Apenas 14% dos segmentos RTP dura menos de 1 minuto e cerca de 45% tem mais de dois minutos.

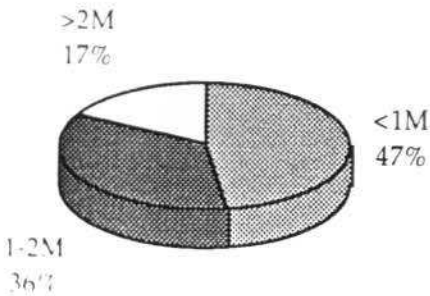
Quadro XVII  
Duração dos Segmentos em minutos

Origem	Total	<1M	%	1-2M	%	>2M	%
CTW	101	48	48	36	36	17	17
RTP	165	23	14	68	41	74	45

Fonte: Rua Sésamo Investigação

Legenda:  
 <1M - segmentos com menos de um minuto de duração; 1-2M: segmentos entre 1 e 2 minutos;  
 >2M: segmentos com mais de 2 minutos de duração

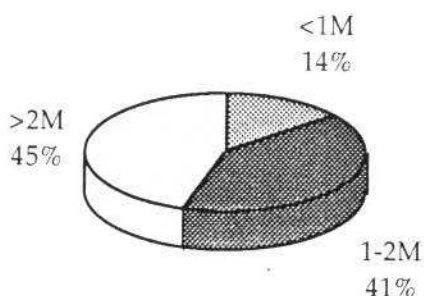
Gráfico 7  
CTW  
Duração dos Segmentos



Legenda:  
 <1M - segmentos com menos de um minuto de duração; 1-2M: segmentos entre 1 e 2 minutos;  
 >2M: segmentos com mais de 2 minutos de duração



Gráfico 8  
RTP  
Duração dos Segmentos



Legenda:

<1M - segmentos com menos de um minuto de duração; 1-2M: segmentos entre 1 e 2 minutos;  
>2M: segmentos com mais de 2 minutos de duração

## 5.9 - Análise formal e de conteúdos

Para averiguar traços distintivos a nível formal e de conteúdo, procedeu-se à análise de nove segmentos de origem norte-americana e de nove produzidos pela RTP, três de cada uma das três equipas de realização que trabalharam nas duas primeiras séries de *Rua Sésamo*.

A constituição deste conjunto defrontou-se com a escassez de segmentos das duas origens com objectivos idênticos ou muito próximos, e com o equilíbrio numérico pretendido entre os realizadores portugueses.

Os dezoito segmentos, num total de 33 minutos, representam 6.7% dos segmentos em Imagem Real emitidos nas duas primeiras séries de *Rua Sésamo*. As nove produções da CTW são 8.9% dos segmentos dessa origem e as nove da RTP, 5.4% dos seus segmentos.

Para a análise de aspectos formais — duração, ritmo, aspectos visuais e auditivos — contribuíram nomeadamente as investigações de Huston, Wright, Wartella, Rice, Campbell e Potts (1981) e Rice, Huston e Wright (1983) e para a apreciação de aspectos de conteúdo — personagens e seus atributos, local da acção, humor, linguagem, narrativa — contribuiriam nomeadamente os trabalhos de Dorr (1986), Hodge e Tripp (1986), Barchand e Turcotte (1989), Fiske (1990) e Asa Berger (1992), anteriormente apresentados.

### 5.9.1 - Categorias de análise de segmentos

#### 1. Duração dos segmentos

2. **Traços perceptivamente salientes a nível visual:** contabilizou-se o número de *takes*. Na distinção dos planos de imagem (Giacomantonio, 1976: 43-52), foram considerados:

— Planos de conjunto — quando o ambiente é predominante, começando a distinguir-se um tema. O tempo de leitura é em geral longo;

— Planos médios: onde a personagem se sobrepõe ao ambiente, mas este é identificável;

— Grandes planos: onde o plano é dominado pelo personagem (humano ou não), representando uma parte do sujeito suficiente para ser recordada. Há maior valorização do sujeito e o tempo de leitura varia com a importância da imagem.

— Planos de pormenor: quando surge uma parte do sujeito que não é suficiente para conduzir à sua totalidade. Exposição breve.

A velocidade de imagem, movimentos, composição cromática e enquadramento dos planos, foram outros aspectos considerados.

3. **Traços perceptivamente salientes a nível auditivo:** existência e papel destacado ou secundário da música. Caracterização do som ambiente e registo de vozes: crianças ou adultos; diálogos, vozes em cena ou *off*. Segmentos cantados.

4. **Ritmo:** Definido como "rápido", "moderado" ou "variável", segundo a relação entre o tempo de duração e o número de *takes* dos segmentos, as características de montagem — por cortes ou mistura de imagens — e a actividade física das personagens.

5. **Personagens humanas:** registo da idade (crianças/adultos), sexo (masculino/feminino), raça (branca, negra, outras), traços de *status* (nomeadamente através do vestuário); atributos físicos particulares; traços de linguagem (expressividade da fala, pronúncia, velocidade, "erros" de linguagem).

6. **Local da acção:** ambiente físico e social envolvente dos personagens.

7. **Linguagem verbal:** Tomou-se como inspiração a perspectiva de Bernstein, que distingue códigos restritos e elaborados, os primeiros marcados por vocabulário e sintaxe simples, oralizados e mais perto da situação presencial, os segundos dirigidos à verbalização de significados particulares, mais complexos e dependentes das experiências culturais dos indivíduos (Bernstein: 1959; Fiske, 1990: 99-102). Procurou-se nos segmentos com

linguagem verbal identificar o traço dominante e possíveis confrontos de códigos nomeadamente entre falas em cena e vozes *off*.

**8. Construção da narrativa:** identificação de unidades narrativas, sua integração e contributo para a clareza e “passagem” do objectivo proposto.

A fim de levar a cabo as operações propostas, procedeu-se, através de visionamentos sucessivos, à constituição de fichas de conteúdo singulares e ao confronto entre pares de segmentos quanto a aspectos formais e de conteúdo.

A distribuição curricular, objectivos específicos, origem e autoria dos segmentos, são os seguintes:

**Área I - "Os Poderes da Criança"**

**Autonomia e auto-estima /Praticar:** Diving Practice (CTW) - Jogo de Basquete (RTP/Rui Nunes)

**Independência física:** Put on your Coat (CTW) - Vestir o Casaco (RTP/Fernanda Cabral)

**Área III - "Unidade e Diversidade do Mundo"**

**Ambiente natural:** Bird Twosome (CTW) - Garças (RTP/Fernanda Cabral)

**Mundo fabricado:** Bread (CTW) - Como se faz o Pão (RTP/Ricardo Nogueira); Glass Recycling (CTW) - Reciclagem do Vidro (RTP/Ricardo Nogueira); Toymaker (CTW) - Brinquedos de Tara (RTP/Fernanda Cabral); Pockets (CTW) - Queijo da Serra (RTP/Rui Nunes)

**Mundo social:** Platanos (CTW) - O Telegrama (RTP/Ricardo Nogueira); We all sing the same song (CTW) - Pôr o lixo no lixo (RTP/Rui Nunes)

### **5.9.2 - Fichas dos segmentos emparelhados**

**Vestir o Casaco e Put on your Coat** são dois segmentos sobre Independência Física. Apresentam locais e personagens similares: ambos se passam em casa e em ambos crianças pequenas são protagonistas.

### Vestir o casaco

**Duração:** 48"

**Aspectos visuais:** 7 takes: 4 planos médios e 3 grandes planos, breves (brinquedo e cara de criança mais velha).

**Aspectos auditivos:** Som ambiente com vozes de crianças. Captada em cena, a fala da criança mais nova não é claramente perceptível. Música suave, como fundo;

**Ritmo:** Moderado. Tempo médio de exposição dos planos: 6.8 segundos. Montagem por cortes.

**Personagens humanas:** Duas crianças, brancas, sexo masculino. O rapaz mais velho aparenta cerca de 10, 11 anos, usa óculos. O mais novo aparenta cerca de 4, 5 anos, a sua fala é infantil, com "erros" de linguagem (*mai nada/ponto/ já tá*)..

**Local da acção:** Quarto de crianças, onde se distinguem muitos brinquedos, em estantes e por cima da colcha colorida: carrinhos, uma garagem, bonecos de peluche.

**Linguagem verbal:** Frases curtas e inacabadas, pequenas ordens a precisar de imagem para a compreensão: *Pedro, veste!*

#### **Construção da narrativa:**

1. A criança mais velha tira de um roupeiro um casaco-gabardine de Inverno, grosso e forrado.
2. Dirige-se a outra criança, mais nova, que brinca com carrinhos junto a cama e diz-lhe: *Pedro, veste!/ Veste, veste!*
3. A criança mais nova interrompe a brincadeira, vira-se para trás, olha o casaco aberto que a outra criança segura, enfia uma manga, vira-se para a frente, enfia a outra manga e, de casaco vestido, continua a brincar com os carrinhos.
4. A criança mais velha sorri-lhe e ouve-se: *E agora, sozinho!*
5. Novamente sem casaco, a criança mais nova vai-o vestindo sozinha, com os dois braços para trás, tentando localizar as mangas, com alguma dificuldade. Enquanto faz isso, vai dizendo *só uma, mai nada...*, até que finalmente consegue e diz: *ponto, já tá*. Corte para segmento seguinte.

Esta narrativa parece carecer de finalidade: Para quê vestir um casaco grosso no quarto? O objectivo de autonomia e independência física da criança, pode ser desvalorizado quando esta interrompe uma brincadeira apenas para praticar uma dada competência. Também o espaço físico poderá ser gerador de "ruídos", dada a quantidade de objectos reconhecíveis, próximos das crianças, que poderão secundarizar as personagens e a acção.

### Put on your coat

**Duração:** 25"

**Aspectos visuais:** 4 *takes*: 3 planos médios, 1 grande plano.

**Aspectos auditivos:** Apenas música, que acompanha e finaliza a acção.

**Ritmo:** Moderado. O tempo médio de exposição dos planos é de 6 segundos. Mesmo o grande plano tem exposição relativamente longa. Montagem por cortes.

**Personagens humanas:** Criança branca, do sexo feminino, com cerca de 5, 6 anos. O vestuário e corte de cabelo indiciam um segmento filmado há alguns anos.

**Local da acção:** Espaço interior, não definido, despojado de objectos.

**Linguagem verbal:** Ausente.

**Construção da narrativa:**

1. Concentrada, a criança coloca o casaco horizontalmente à sua frente e ajeita a posição das mangas. De frente para o casaco, enfia o braço direito na manga direita, que lhe surge em espelho. Depois, num gesto rápido, passa o casaco para trás e enfia o braço esquerdo na manga respectiva.
2. De seguida, enfia, um a um, os três botões nas suas casas. Imagem em grande plano, prolongado.
3. Com o casaco vestido e abotoado, pega na pasta escolar, sorri finalmente e abre os braços em gesto de triunfo. Forte acorde musical. Corte para segmento seguinte.

Neste segmento, a criança realiza a acção autonomamente, com uma técnica sumariamente registada. Distinguem-se dois momentos difíceis: o enfiar das mangas e o abotoar dos botões. De duração muito curta, o segmento está centrado no objectivo e atribui à acção uma finalidade implícita: "vestir o casaco para sair, ir para a escola."

**Aprender a Jogar Basquete e Diving Practice** centram-se no objectivo de promover na criança o sentimento de que é preciso praticar para ter êxito.

#### **Aprender a Jogar Basquete**

**Duração:** 2' 11"

**Aspectos visuais:** 23 *takes*. Os planos médios são os mais usados. Alguns grandes planos, breves, das caras das crianças mais novas. Ressalta variedade na composição e enquadramento de planos: planos ascendentes, do ponto de vista das crianças em relação à tabela, descendentes, tomados superiormente à tabela, tomados de frente e de trás, em relação às crianças. Um dos planos mais prolongados e elaborados é filmado de cima para baixo: mostra o aro da tabela envolvendo primeiro as duas crianças mais novas, depois as que se juntam e finalmente o lançamento da bola com sucesso.

**Aspectos auditivos:** A música de fundo é discreta. Voz *off* feminina, no início. O som do segmento vive sobretudo das vozes das crianças em cena: exclamações de alegria e de desânimo e dos diálogos.

**Ritmo:** Moderado. No início, os planos são mais curtos, alternando os das crianças mais novas com os das mais velhas. No final, são mais longos. Tempo médio de exposição dos planos: 5.6 segundos. Montagem por cortes.

**Personagens humanas:** Quatro crianças, brancas, sexo masculino, duas com cerca de 9, 10 anos e duas com cerca de 5, 6 anos. As crianças têm relacionamento amigável e falam com expressividade

(Boa!/Ei, acertou!) e "erros" de linguagem (Ganda falhanço! Amandas com uma mão, tá bem?/Manda como eu disse).

**Local da acção:** Parque de jogos em ambiente urbano.

**Linguagem verbal:** Nos diálogos, sobressaem frases curtas, por vezes não acabadas, vocabulário e sintaxe simples, expressões orais comuns às crianças. Contudo, no final do segmento, surgem, ditas pelas crianças mais velhas, frases mais complexas à laia de conclusão —*mesmo que não se acerte, tem que se insistir sempre!*— que fazem um certo contraste com a linguagem anterior.

A voz off, no início, enuncia a acção e intervém com o seu ponto de vista.

**Construção da narrativa:**

1. À vez, duas crianças pequenas tentam sem sucesso encestar uma bola numa tabela de basquete. Voz off: *O Ivo e o Tiago querem jogar basquete e estão a aprender. Mas pelo que vejo ainda não conseguem acertar.*
2. Duas outras crianças, mais velhas, observam-nas e comentam os seus falhanços: *Olha para aquilo, sempre a falhar./Não conseguem acertar./Ganda falhanço!/Estão sempre a falhar./Precisam de treinar.* Decidem ajudá-las: *Vamos dar uma ajudinha? /Vamos!*
3. Junto à tabela, uma das crianças mais velhas mostra como pegar na bola e executar o movimento: *Com licença. Não é assim que se pega. É com as duas mãos. Assim. E depois mandas com uma mão, tá bem?*
4. Uma das crianças mais novas diz: *Para ti é fácil. Mas para mim é muito alto.* As crianças mais velhas sugerem: *Vamos para este lado. Vamos experimentar deste cesto que é mais baixo. Vocês estão aqui, vão tentar acertar, tá bem?/Manda como eu te disse.*
5. As crianças mais novas conseguem encestar neste novo local: *Boa! Troca, agora./Ei! Acertou!* Grandes planos das crianças, mostrando concentração e entusiasmo quando acertam e desânimo quando não conseguem. As crianças mais velhas rematam: *Mesmo que não se acerte, tem que se insistir sempre. Nunca se desiste./Têm de treinar muito./Ainda têm de treinar bastante.* Corte para segmento seguinte.



A finalidade do segmento e a sua estruturação narrativa parecem bem conseguidas. De reter a boa presença das crianças perante as câmaras e a variedade de planos, com diferentes tomadas de vista. Como conteúdos segundos, a relação cordial entre as crianças, e também a ideia de que as vitórias não surgem com facilidade, mesmo quando se mudam as estratégias...

### **Diving Practice**

**Duração:** 2' 24"

**Aspectos visuais:** 59 *takes*. Os planos médios e grandes planos são dominantes. Estes, em número de 22, dividem-se entre breves planos das caras das intervenientes e outros, mais prolongados, mostrando o rosto — receoso, concentrado — e os pés da protagonista. Há variedade no enquadramento e composição, como no segmento anterior. No final, quatro planos em câmara lenta — o salto, mergulho, o vir até a escada e o subir da escada — fazem contraponto aos planos dos aplausos.

**Aspectos auditivos:** som ambiente, ausência de música. Vozes humanas; diálogos. Voz interior.

**Ritmo:** Moderado. Ainda que o tempo médio de exposição dos planos seja apenas de 2.4 segundos, há planos relativamente longos e outros de curtíssima duração. As montagens por corte são as mais frequentes mas existem algumas por mistura.

**Personagens humanas:** Três crianças do sexo feminino com cerca de 10 anos, e uma jovem adulta, todas de raça branca. Envolvimento entre as crianças e entre a protagonista e a jovem adulta, que a estimula pela acção e por palavras.

**Local da acção:** Exterior, numa piscina pública.

**Linguagem verbal:** Os diálogos, ordens e estímulos verbais são incisivos, curtos, simples, com algumas frases inacabadas. O conceito de aposta ajuda na captação do desafio e do empenho que a protagonista põe na acção. Os diálogos entre as duas crianças, distantes da cena, têm papel de voz *off* narrativa, comentando e tomando partido sobre o que vai acontecendo. Surge ainda a voz

interior da criança reflectindo o seu ponto de vista do alto da prancha, olhando a água: *é tão alto!*

Tal como no segmento anterior, a componente linguística reforça as imagens mas tem autonomia.

#### Construção da narrativa:

1. Três crianças observam o salto da prancha de uma jovem que conhecem: *Olha, a Luísa vai mergulhar.*

2. Uma criança desafia outra: *Aposto que não és capaz de saltar assim.* Esta aceita o desafio: *Queres apostar?*

3. A criança protagonista aproxima-se da prancha. As companheiras e a jovem adulta — presumivelmente, monitora — observam-na. Comentário de uma das amigas, de longe: *Ela não é capaz. Está com medo.* A protagonista hesita, abana a cabeça e desiste — *Eu disse-te que ela estava com medo,* diz a mesma voz —. A monitora aproxima-se e propõe-se ajudá-la.

4. Criança treina junto das escadas da piscina, com apoio da monitora: *Isso. Está quase!* A acção é seguida pelas outras duas crianças:

— *O que é que a Luísa e a Rute estão ali a fazer?*

— *A Luísa está a ensiná-la a mergulhar.*

— *Da escada?*

— *É mais fácil.*

*Agora já saltou de mais alto,* diz uma. *Está com medo,* contrapõe a outra. A protagonista consegue saltar das escadas. A primeira criança comenta: *Aos poucos vai aprendendo a perder o medo.* A monitora aplaude — *Muito bem. Isso mesmo* — e propõe: *agora não queres experimentar da prancha? Não custa nada...*

5. Na prancha, a criança hesita. *É tão alto!*", ouve-se em voz off. As duas amigas observam, de longe: *Achas que ela consegue desta vez?*, pergunta a primeira. *Talvez,* responde a segunda, outra com desdém. A monitora incita: *Força! Salta!* A criança toma posição e salta finalmente.

6. Subindo as escadas com ar de triunfo, a criança recebe os aplausos da monitora e das companheiras: *Boa, Rute!!/Bravo!* Corte para segmento seguinte.

A articulação do objectivo curricular com a trama de conteúdo e a realização — alternando pontos de vista, valorizando os grandes planos do rosto e pés da protagonista, os dois centros da sua acção, enfatizando o mergulho conseguido e posterior subida da criança com imagens em câmara lenta — é bem conseguida. O segmento consegue intensidade dramática na caracterização das personagens: a protagonista, que experimenta sentimentos contraditórios; as outras duas crianças, com posturas diferentes, uma de desafio e de desdém, outra de interesse e de apoio.

Curiosas, as diferenças entre este segmento norte-americano e o anterior, no que se refere à relação entre personagens e à finalização da narrativa. No segmento CTW, regista-se um protagonismo individual e um toque de conflitualidade no desafio entre as amigas. No segmento RTP, a narrativa está montada em torno de pares de crianças e na sua interacção positiva, e termina mostrando ainda que as dificuldades não estão superadas...

Os objectivos da Área III pretendem mostrar diferentes espaços, ambientes, produtos, formas de vida e costumes.

Classificados nos objectivos de Ambiente Natural, temos **Garças** e **Birds Twosome**.

### Garças

**Duração:** 1' 28"

**Aspectos visuais:** 12 *takes*. Planos de conjunto e planos médios, estes os mais frequentes. O segmento inicia-se com um *zoom* às aves, no lago, e há *travellings* acompanhando o seu voo. Os planos

das aves, no chão ou a voar, têm como contraponto planos das crianças, paradas.

**Aspectos auditivos:** Diálogos entre crianças e falas em coro, por vezes pouco perceptíveis. Música de fundo, suave.

**Ritmo:** Moderado. O tempo médio de exposição dos planos é de 7.3 segundos. Montagem por cortes. No final, mistura de imagem.

**Personagens humanas:** quatro crianças, brancas, duas de cada sexo, aparentando cerca de 8-12 anos. Vestem roupas práticas. Uma das crianças, rapariga, em cima de uma árvore, usa binóculos, chamando a atenção das outras, paradas, junto a árvore.

**Local da acção:** Campo, junto a um lago.

**Linguagem verbal:** Frases curtas, por vezes incompletas. Exclamações. Vocabulário simples e repetido.

**Construção da narrativa:**

1. Plano geral de um lago. Aproximação à margem distante, mostrando aves. Voz *off* de crianças: *Olha, tantas garças! Pois são, muitas garças!*
2. De uma margem, crianças observam aves, na outra margem. Uma criança está num tronco de árvore, as outras junto à árvore, imóveis. Do tronco, a criança diz: *Tantas garças!*" As outras sublinham em coro: *Ih, muitas garças!*
3. As aves levantam voo e atravessam o ecrã da direita para a esquerda e da esquerda para a direita, intercalado com plano das crianças, na margem do lago: *Lá vão todas, a voar!!!/Para onde irão elas, todas juntas?*
4. Voam agora menos aves. O diálogo regista: *Agora já são poucas/ As outras foram-se embora/ e, em coro, poucas garças.*
5. Plano de duas garças, alternando com planos de crianças. Voz *off* de criança: *uma, duas,*
6. Mistura para plano geral do lago, sem aproximação. Voz de criança: *e agora, já não há nenhuma.* Corte para segmento seguinte.

A postura estática das crianças — necessária quando se observa animais em ambiente natural de muito perto — não é explicada. Também as falas em coro darão pouco dinamismo ao segmento. No que se refere à observação do meio,

é um segmento com pouco miolo narrativo. As aves são apresentadas nominalmente — garças — sem outros traços distintivos.

### **Bird Twosome**

**Duração:** 55"

**Aspectos visuais:** 10 *takes*. Planos médios e grandes planos. Imagens mais rápidas no início e mais lentas, no final. Efeitos de imagem: simetrias, alteração de velocidade. Destaca-se uma selecção dos planos tendo em conta a sua composição, e a sua manipulação na montagem, através de diferentes velocidades.

**Aspectos auditivos:** Papel importante da música ao longo do segmento. Voz *off* feminina no final.

**Ritmo:** Variado: rápido no início, mais lento no final. Tempo médio de exposição dos planos: 5.5 segundos. Montagem por cortes.

**Personagens humanas:** Não há.

**Local da acção:** Meio aquático.

**Linguagem verbal:** Informação mínima. No final do segmento, a voz *off* feminina apenas enuncia *duas aves*.

#### **Construção narrativa**

1. Duas aves num lago, em diferentes posições: rodopiando, mergulhando, nadando...
2. Imagens finais com enunciação genérica: *duas aves!* Corte para segmento seguinte.

A boa articulação da música com as imagens e a diversidade de velocidade e de composição destas criam situações de humor que, juntamente com a curta duração e as variações de cor, poderão estimular a atenção e a passagem do objectivo: observar aves em ambiente natural.

Em **Mundo Fabricado** comparam-se oito segmentos, seis dos quais constituem "pares perfeitos", focando, dois a dois, a produção de brinquedos artesanais, a reciclagem do vidro, o fabrico do pão. Os dois restantes têm conteúdos diferentes.

**Glass recycling** e **Reciclagem do vidro** mostram imagens similares sobre esse processo de reciclagem.

### **Reciclagem do vidro**

**Duração:** 2' 53"

**Aspectos visuais:** 30 *takes*. Planos médios, grandes planos — mais numerosos —, alguns planos de pormenor (vidro derretido a cair em gotas, máquinas a trabalhar). Há imagens pouco nítidas, com tonalidades de cor vincadas: cor de fogo, de ferro, de cinza. A transparência do vidro também é acentuada.

**Aspectos auditivos:** Papel estruturante e exclusivo da música, que varia circularmente ao longo do segmento.

**Ritmo:** Variado, com alterações de velocidade, nomeadamente no interior da fábrica: as imagens dos primeiros passos do processo de reciclagem são muito rápidas, enquanto as finais, na linha de montagem, são já mais lentas, quase "tempo real". Tempo médio de exposição dos planos: 5.7". Montagem por cortes e por mistura.

**Personagens humanas:** Uma criança do sexo feminino, branca, com cerca de 8/9 anos, despeja garrafas no vidrão, no início. Uma outra criança, branca, surge no final em grande plano, escolhendo uma garrafa do armário.

**Local da acção:** Grande parte do segmento decorre no interior de unidade vidreira. As imagens exteriores iniciais foram captadas em ambiente urbano.

**Linguagem verbal:** Ausente.

**Construção da narrativa:**

1. Criança dirige-se ao vidrão, retira garrafas do saco que leva e despeja-as para o vidrão. Grande plano da abertura deste. Fundo musical moderado.
2. Grua despejando grandes quantidades de vidro, no exterior de unidade industrial. Plano ascendente das paredes e chaminé da fábrica. Mudança de música, mais viva, que acompanhará a unidade seguinte.
3. Interior da fábrica. Ausência, como no ponto anterior, de figuras humanas. Planos da fusão do vidro e condutas, até as novas garrafas tomarem forma, e linha de montagem. Mistura para plano seguinte com retorno ao primeiro fundo musical.
4. Ponto de vista do interior de um armário com garrafas. Criança abre a porta, ficando de frente para a câmara, e o seu olhar percorre diferentes garrafas, escolhendo uma. Corte para segmento seguinte.

Este segmento alterna ritmos narrativos e as mudanças musicais estruturam as cenas. Ainda que as imagens dêem conta do processo de reciclagem do vidro, a ausência de suporte textual vai exigir capacidade de integração das diferentes unidades a fim de alcançar a leitura circular de que as garrafas velhas que se deitam no vidrão voltam a ser outra vez garrafas.

### Glass Recycling

**Duração:** 1' 16"

**Aspectos visuais:** 40takes. Os planos médios são mais frequentes. Alguns grandes planos e planos de pormenor (gargalos, letreiros, asas de garrafa).

**Aspectos auditivos:** Música viva, estilo *country*. Voz *off* de criança.

**Ritmo:** Rápido. Tempo médio de exposição dos planos: 1.9 segundos. Montagem por cortes.

**Personagens humanas:** Um casal de adultos que aparece fugazmente; o elemento feminino deita as garrafas no vidrão.

**Local da acção:** Espaço interior indefinido. Breves imagens de exterior: ambiente de Inverno rigoroso. Interior de fábrica.

**Linguagem verbal:** Informação mínima, com frases incompletas, enunciando —*Garrafas velhas. Garrafas novas* — e concluindo: *Com garrafas velhas fizeram garrafas novas.*

**Construção da narrativa:**

1. Breves planos de detalhe de garrafas; voz *off* enuncia: *garrafas velhas.*
2. Passagem para o exterior: um casal dirige-se de carro até um vidrão, a mulher sai e despeja garrafas.
3. Grua arrastando pedaços de vidro e conduzindo-os até um forno;
4. Interior da fábrica. Imagens do fabrico de novas garrafas, até ao seu encaixotamento. Voz *off* enuncia: *garrafas novas.* Mais à frente, faz a ligação: *com garrafas velhas fizeram garrafas novas.*

As imagens do interior da fábrica são semelhantes às do segmento anterior: sem figuras humanas. A música acompanha o segmento, dando-lhe unidade. Sendo dois segmentos idênticos quanto à forma de tratamento do objectivo proposto, note-se a diferença entre a sua duração (RTP: 2'53"; CTW: 1'16") e a ausência de texto no segmento português.

Em *Brinquedos de Tara* e *Toymaker*, adultos do sexo masculino constroem brinquedos de madeira, em oficinas, sendo este o seu traço comum.

### **Brinquedos de Tara**

**Duração:** 2' 50"

**Aspectos visuais:** 19 *takes*: grandes planos (13) e planos médios. Os grandes planos incidem sobre rostos de crianças, mãos a trabalhar, brinquedos.

**Aspectos auditivos:** Lengalenga infantil cantada ao vivo por crianças. Voz *in* de adulto. Voz *off* de criança.



**Ritmo:** Moderado, ainda que a canção introduza um ritmo vivo. O tempo médio de exposição de planos é de 8.9 segundos. A montagem é feita por cortes, mas há quatro misturas de planos.

**Personagens humanas:** Uma dezena de crianças — com idades aproximadas entre os 4-5 e os 8-9 anos — e quatro adultos, todos de raça negra e sexo masculino. Proximidade física entre as personagens: o segmento inicia-se e termina com as crianças junto de um adulto, ao seu colo, batendo palmas e cantando uma lengalenga em língua local. Crianças descalças e/ou com algum "descuido formal": camisas desabotoadas ou mal abotoadas.

**Local da acção:** Espaço interior — oficina, escola? — com poucos apetrechos: uma grande mesa e pequenas ferramentas.

**Linguagem verbal:** A lengalenga tem musicalidade e as crianças dominam-na bem. O adulto dirige-se-lhes em português: *Vamos lá! Mais rápido.*

Por oposição a esta linguagem, local, directa e incisiva, o texto em voz *off* — dito por uma criança do sexo feminino, com um certo sotaque "lisboeta" — é mais elaborado, com frases longas, compostas, com forte adjectivação: *São brinquedos bem bonitos, de uma madeira muito macia e levezinha chamada tara. /Esta camioneta é tão boa que até serve para levar os restinhos de madeira com que se fizeram os brinquedos.* Transparece um certo artificialismo na adjectivação da oficina logo na primeira frase: *ai, mas que oficina tão simpática!* No final, fica o convite à participação do espectador: *e lá na vossa escola, vocês também fazem brinquedos?*

**Construção da narrativa:**

1. Num canto da oficina, crianças cantaloram uma lengalenga e batem palmas, junto a um adulto jovem.
2. Ao som da mesma lengalenga, os adultos, rodeados pelas crianças, vão construindo lentamente brinquedos com aparas e bocados de madeira: camionetas, carrinhos...
3. Algumas crianças brincam com os brinquedos.

4. De novo, num canto da oficina, adulto e crianças em conjunto cantarolam a lengalenga e batem palmas, agora mais depressa. Corte para segmento seguinte.

O segmento cumpre formalmente o objectivo — dar conta do processo de fabrico de brinquedos em tara.

Nota-se "ausência de cosmética" no cenário e intervenientes: o ambiente é pobre, tal como o vestuário das crianças, não há presença de crianças ou adultos do sexo feminino, o que é mais significativo dado o número elevado de intervenientes. Por outro lado, a proximidade física entre adulto e crianças e o canto colectivo, traços culturais do meio onde foi realizado, a Guiné-Bissau, parecem bem captados. O domínio dos grandes planos ajuda a transmitir "calor humano" mas crianças mais novas parecem por vezes inibidas perante a câmara.

### **Toymaker**

**Duração:** 1' 33"

**Aspectos visuais:** 30 *takes*, na maioria grandes planos. Alguns planos médios.

**Aspectos auditivos:** Música acompanha todo o segmento, excepto no final. Por vezes introduz-se som ambiente: serra, lixa, broca, martelo. No final, voz *off* de criança.

**Ritmo:** Moderado. Ainda que o tempo médio de exposição de planos seja de apenas 3.1 segundos, o segmento transpira uma certa calma para a qual também contribui a mistura de planos, que ocorre 5 vezes na montagem.

**Personagens humanas:** Adulto do sexo masculino, branco, jovem. Tal como em *Put on your coat*, o vestuário e o corte de cabelo indiciam um tempo já passado.

**Local da acção:** Interior de uma oficina apetrechada com máquinas e ferramentas. Brinquedos de madeira, expostos em prateleiras.

**Linguagem verbal:** À semelhança de *Bird Twosome*, a informação textual é mínima. No final do segmento, a voz *off* conclui: *É um avião!*

**Construção da narrativa**

A narrativa é linear, mostrando sequencialmente as várias etapas da produção artesanal de um avião, desde o esboço à sua conclusão.

O objectivo parece passar sem ruídos. Comparativamente ao segmento anterior, destaca-se a diferença de ambientes e a maior economia de palavras *off*.

**Como se faz o Pão**

**Duração:** 2' 45"

**Aspectos visuais:** 28 *takes*. Dominam os grandes planos (19). Planos médios.

**Aspectos auditivos:** Presença viva e exclusiva da música.

**Ritmo:** Moderado. O tempo médio de exposição dos planos é de 5.8 segundos. Montagem por cortes e por mistura.

**Personagens humanas:** Criança, branca, sexo masculino. Operários na fábrica de panificação, com bata branca e touca.

**Local da acção:** Jardim público. Interior da fábrica de panificação, limpa e moderna.

**Linguagem verbal:** Ausente.

**Construção da narrativa:**

1. Criança começa a comer pão num banco de jardim. Grande plano do pão.
2. Interior de fábrica de panificação. Várias etapas do fabrico do pão: pesagem e mistura de ingredientes; máquina a bater a massa; operário a lavar as mãos antes de mexer na massa; pesagem da massa; corte; forno; comercialização.
3. Criança a comer pão, no jardim.

O objectivo — como se faz o pão — está presente embora a ausência de qualquer texto exija capacidade de articular o plano inicial da criança a comer pão, com o *flash back* ao processo de fabrico do pão, e a retoma da criança, no plano final.

### **Bread**

**Duração:** 2' 7"

**Aspectos visuais:** Segmento filmado de um único plano. Contrastes de velocidade de imagem.

**Aspectos auditivos:** Alternância entre música e sua ausência. Voz *off* de criança, cujo falar pausado contrasta com o ritmo da música.

**Ritmo:** Alternado: muito rápido nuns momentos e quase parado noutros. Segmento filmado ao jeito de cinema mudo.

**Personagens humanas:** Casal de adultos jovens, brancos: uma mulher que irá preparando a receita e a qual se juntará brevemente, no final, um homem.

**Local da acção:** Interior de uma cozinha doméstica de meio popular, atulhada de apetrechos.

**Linguagem verbal:** Código restrito, com frases dependentes do contexto, curtas, vocabulário simples e repetido, enfatizado. A voz *off*, pausada, de criança, vai enunciando o que se vê na imagem:

— *O bolo é feito com vários ingredientes: farinha. Fermento. Açúcar. Sal. Ovos. Leite e água.*

— *Ela está a amassar... a massa cresce... cresce... cresce... ela amassa outra vez...*

— *Pode-se dar a massa feitiços muito engraçados.*

— *A massa está outra vez a crescer. A crescer. A crescer.*

— *Agora ela põe a massa no forno para cozer. Fica a cozer.*

— *Pronto. Está feito.*

— *E agora estão a comê-lo.*

### **Construção narrativa**

**Linear:** a câmara, situada sempre no mesmo ponto, vai registando o processo de fabrico do pão.

Novamente, dois segmentos com objectivos idênticos e formas diversas de tratamento: narrativa linear e texto descritivo no segmento CTW; narrativa circular com *flash back* e sem texto, no segmento RTP.

Os dois últimos segmentos deste bloco são **Como se faz Queijo da Serra** e **Pockets**. Apresentam temas e narrativas diferentes, o primeiro centrado no "processo de fabrico" de um construído, o segundo, na sua "função".

### Como se faz Queijo da Serra

**Duração:** 2' 54"

**Aspectos visuais:** 21 *takes*. Dominam os grandes planos (16). Planos médios. Alguns planos respeitam fracções de tempo real de acção: desembrulhar, salgar, enformar...

**Aspectos auditivos:** Som ambiente no início e em certos momentos do segmento: despejar da coalhada, corte. Música de fundo, suave, ao longo do segmento. Voz *off* feminina.

**Ritmo:** Moderado. Tempo médio de exposição de planos: 8.2 segundos. A montagem por mistura de imagem é a mais frequente (13).

**Personagens humanas:** adultos: pastor; duas operárias de lacticínios.

**Local da acção:** Exterior. Interior de fábrica de lacticíneos, limpo e organizado.

**Linguagem verbal:** O texto passa todo pela voz *off*, feminina. Procura-se dar conta dos vários momentos da acção, nomeando-os. No início, contrapõe-se à expressão técnica o seu sinónimo — *o pastor ordenha as ovelhas, quer dizer, tira-lhes o leite*. Nas frases seguintes, esta organização desaparece e tornam-se mais técnicas, com vocabulário específico, ainda que com uma construção relativamente simples: *primeiro, deita-se flor de cardo no leite, para ajudar a coalhar./Corta-se a coalhada e escorre-se o soro./A coalhada vai a prensa e fica ali a ser apertada durante uma*

*hora./Agora já tem a forma de um queijo. /Leva sal e é metido num anchicho de lata./Fica três meses a curar antes de se poder comer. O segmento termina com a expressão: é de comer e chorar por mais.*

**Construção da narrativa:**

1. Rebanho de ovelhas, acompanhado pela introdução em voz passiva: *é do leite de ovelha que se faz o queijo da serra.*
2. Pastor a ordenhar; mistura do plano do leite na vasilha para unidade seguinte.
3. Etapas do fabrico de um queijo, apresentadas linearmente, até ao queijo ficar em prateleira, ao lado de outros. Encadeado para segmento seguinte.

O objectivo foi aqui tratado com os traços de documentário informativo.

**Pockets**

**Duração:** 1' 32"

**Aspectos visuais:** 18 *takes*, com igual número de planos médios e grandes planos.

**Aspectos auditivos:** Segmento musical cantado por voz feminina.

**Ritmo:** Moderado. Tempo médio de exposição de planos: 5.1 segundos. Montagem por cortes.

**Personagens humanas:** Crianças e adultos de ambos os sexos, brancos. Alguns adultos trajam ou comportam-se de forma insólita: mulher-banqueira, de chapéu de coco e relógio de algibeira; mágico que tira sem parar lenços do bolso; jovem que despeja líquido para bolso.

Tal como noutros segmentos norte-americanos com figuras humanas notam-se traços antigos no vestuário corrente das personagens.

**Local da acção:** Ambientes urbanos (mercado de rua; monumento com torre de relógio). Jardim Zoológico. Ringue de patinagem. Espaços interiores tipo Estúdio.

**Linguagem verbal:** A tradução da letra de canção articula-se bem com as imagens. Ainda que o vocabulário seja simples, há construções frásicas mais complexas, decorrentes da necessidade de rima: *O que é que eu faria/sem bolsos/sem eles não posso passar/é bom ter um bolso/ aqui sempre á mão/ os bolsos são bons/ para coisas guardar*". O refrão enfatiza a importância dos bolsos e a sua valorização: *o que é que eu faria sem bolsos?* (três vezes) e *É bom ter um bolso* (quatro vezes).

**Construção da narrativa:**

1. No mercado, um jovem adulto não consegue segurar as laranjas com as mãos e elas caem no chão; uma criança, rapariga, retira uma maçã do bolso, come-a pela rua e enfia as mãos nos bolsos.

*O que é que eu faria/Sem bolsos/Sem eles não posso passar/É bom ter um bolso/Aqui sempre á mão/Os bolsos são bons/Para coisas guardar/O que é que eu faria/Sem bolsos/Onde é que eu/Levava a maçã*

2. Grandes planos de peças de roupa com bolsos. Planos de pormenor dos bolsos.

*Os bolsos são bons/Para meter lá as mãos/Quando faz frio/De manhã/É mesmo!/Todas as roupas têm bolsos/*

3. Jovem mulher, vestida com trajos masculinos de banqueira, retira um relógio de bolso do colete e compara as horas com o relógio da torre.

*Mesmo a roupa invulgar/É bom ter um bolso/Para levar dinheiro/Até mesmo um bolso/Com o tempo a passar/*

4. Um mágico retira uma infinidade de lenços do bolso do casaco.

*Os bolsos/Podem ter magia/Vamos então aplaudir/Os bolsos são vários/Extraordinários/Para tudo podem servir*

5. Uma jovem mulher, de fato macaco com os bolsos peçados de ferramentas, sobe a um escadote e o degrau parte-se.

*O que é que eu faria /Sem bolsos/O que é que eu iria perder*

6. Uma criança penteia-se em frente a um espelho e guarda depois o pente no bolso.

*É bom ter um bolso/Para te penteares/No bolso/O pente/Tu irás meter/*

7. Um canguru bebé surge na bolsa marsupial da mãe.

*Há tantas coisas /Nos bolsos/Tantas /Que eu nem sei dizer*

8. No ringue de patinagem, uma criança que patina desequilibra-se ao meter as mãos nos bolsos.

*É bom ter um bolso/Mas toma atenção/Tu podes cair/Ao meter lá a mão*

9. Um jovem despeja o líquido do copo para o bolso da camisa e o líquido escorre para fora.

*Podes até ficar molhado/Tu toma cuidado/Muito cuidado/Muito cuidado*

A letra da canção articula-se bem com as imagens e há criação de humor através de acidentes físicos das personagens — jovem que, porque não tem bolsos, deixa cair as laranjas ao chão; mulher operária, com os bolsos peçados de instrumentos, que parte com o seu peso o degrau do escadote — e também do insólito, no vestuário das personagens ou no guardar de líquidos no bolso...

Os segmentos que servem objectivos de dar conta da **Diversidade Social** são **Deitar o Lixo no Lixo** e **O Telegrama**, da RTP, e **We all sing the same Song** e **Platanos**, da CTW, estes dois cantados. Todos salientam as diferenças entre as pessoas e os seus traços comuns e serão dos mais cuidados em ambientes e personagens, para salientar a diversidade e unidade social.

### **O Telegrama**

**Duração:** 2' 4"

**Aspectos visuais:** 17 takes. Grandes planos (8) e planos médios. Os grandes planos são prolongados: criança a escrever, texto a correr, criança a ler.



**Aspectos auditivos:** Vozes de crianças, *off* e *in*. O segmento inicia-se com música, segue-se som ambiente e novamente outra música.

**Ritmo:** Moderado. O tempo médio de exposição de planos é de 7.2 segundos. Montagem por cortes e por mistura de imagens (2).

**Personagens humanas:** Crianças dos dois sexos, embora as protagonistas sejam do sexo feminino, uma de raça branca e outra de raça negra, com cerca de 8-9 anos. Na leitura do texto ressalta a diferença do seu modo de falar. Adultos (mãe, carteiro).

**Local da acção:** Rua urbana e Estação de Correios. Rua urbana e jardim de moradia, em S. Tomé.

**Linguagem verbal:** O texto é mínimo. Vai fornecendo algumas indicações, combinadas com imagem, de como se preenche um telegrama. Não há componente narrativa *off*.

**Construção da narrativa:**

1. Uma menina, com a mãe, dirige-se a uma Estação de Correios.
2. Começa a escrever à mão o texto de um telegrama, em impresso próprio. Voz *off* de menina acompanha a escrita do texto: *Joana. Av. 12 de Julho, nº 5.*
3. Entrega o impresso no balcão. Texto a ser composto à máquina. Voz *off* completa morada *São Tomé e Príncipe*. A música inicial dá lugar ao som ambiente, do teclado. Mistura para plano seguinte.
4. Grande plano de parabólicas, continuando o mesmo som ambiente. *Travelling* para a direita, indicador de viagem.
5. Imagens de outro local e *zoom* para uma secretária, junto à janela, onde um telegráfo reproduz o texto do telegrama. Continua o mesmo som ambiente. Continuação oral do texto, na mesma voz *off*: *Querida Joana. Parabéns.*
6. Imagens de carteiro pedalando ao longo de marginal, alternando com roda de crianças, no jardim de uma vivenda. Desaparece o som ambiente anterior e começa-se a ouvir uma cantiga infantil acompanhada por palmas. Uma menina negra abre um presente.
7. O carteiro dirige-se ao portão de vivenda, acenando com a mão. A menina vem até ao portão. A voz *off* prossegue: *...muitos beijinhos. Marta.*

8. Grande plano da criança negra a ler — *Querida Joana, parabéns. Muitos beijinhos. Marta* — e a sorrir para a câmara.

Neste segmento, a comunicação entre pontos distantes é estabelecida pelo som do telégrafo e as duas músicas acentuam a diversidade de locais, tendo importante papel narrativo. A economia de palavras é grande: o texto vai surgindo pouco a pouco, sem que a voz *off* acrescente informação descritiva das imagens.

Filmado em S. Tomé, este segmento mostra crianças africanas de *status* social mais elevado que *Brinquedos de Tara*, visível no modo de vestir e no tipo de habitação (moradia com jardim).

### **Platanos**

**Duração:** 1' 27"

**Aspectos visuais:** 20 *takes*, divididos entre planos médios e grandes planos. No início, dominam os planos médios e na segunda parte há mais grandes planos (bananas a serem preparadas, crianças a comer).

**Aspectos auditivos:** Segmento musical cantado por voz masculina.

**Ritmo:** Moderado no início, rápido no final. Tempo médio de exposição de planos: 4.3'. Montagem por cortes.

**Personagens humanas:** crianças e adultos de ambos os sexos e de diferentes raças.

**Local da acção:** Plantação de bananas, em ambiente rural. Locais de venda em espaço urbano (mercado, venda ambulante).

**Linguagem verbal:** O texto da canção é simples e eficaz, redundante em relação às imagens. O refrão surge três vezes, ao longo deste quase minuto e meio de segmento.

### **Construção da narrativa**

1. Imagens de uma plantação de bananas, com plantadores cortando e carregando grandes cachos. Ouve-se refrão:

*São bananas/Estão ainda/Verdes/São bananas/Estão ainda  
/Verdes/Bananas/Amarelas/Vou comê-las/Sabem tão bem*

2. Mercado de fruta. Situações de compra e venda.

*Das bananeiras vão/Pró mercado/Vão ser vendidas/A quem as  
quer comprar/São tão bonitas/As bananas/Toma um bocado/  
Quem é que não quer provar?*

*Refrão*

3. Na rua, preparação e venda ambulante de bananas fritas.

*Bonitas bananas/Que bem nos vão saber/Tão saborosas/Vamos  
comer*

*Refrão*

De referir o cuidado de fazer surgir crianças e adultos de diferentes sexos e raças, e a boa tradução do texto, conseguindo musicalidade e adaptação às imagens.

### **Deitar o Lixo no Lixo**

**Duração:** 1' 12"

**Aspectos visuais:** 6 *takes*, divididos em planos médios e grandes planos (3 de cada).

**Aspectos auditivos:** Mistura de musicalidade portuguesa e oriental. Voz *off* feminina. Diálogos de crianças em cena.

**Ritmo:** Moderado. Os planos têm duração muito diferente. A montagem reparte-se entre corte e mistura de imagem.

**Personagens humanas:** Duas crianças do sexo feminino, com cerca de 8-9 anos, uma asiática e outra europeia. Ambas usam óculos e vestem roupas leves.

**Local da acção:** Passeio público, em Macau.

**Linguagem verbal:** Mais uma vez, como em *Jogo de Basquete*, a voz *off* apresenta as protagonistas e a situação. As duas crianças dialogam em duas línguas. O texto *off* é longo e mais elaborado —

particularmente o final, com frase composta e recurso a pronomes — enquanto o diálogo das crianças é curto e expressivo.

**Construção da narrativa:**

1. Duas crianças, no passeio de uma rua, comem doces embrulhados em papéis. *A Joana é portuguesa e a Priscila é chinesa. Como todos os meninos do mundo gostam muito de comer bolos e doces. Onde é que hão-de pôr os papéis quando acabam de comer?*
2. Grande plano do caixote do lixo.
3. A criança portuguesa diz, apontando para o caixote do lixo: *Vamos deitar ali os papéis.* A criança chinesa diz “papéis” na sua língua. A criança portuguesa soletra *pa-péis* e a chinesa faz o mesmo na sua língua, de novo. Riem-se as duas. A voz *off* conclui: *Cada uma fala a sua língua mas ambas sabem que se deve deitar os papéis no caixote do lixo.*
4. Ambas deitam os papéis no caixote do lixo e prosseguem caminho de mãos dadas.
5. Planos do caixote, com as duas escritas.

De grande economia de imagem, este segmento parece-nos bem construído: o suporte musical acentua a diversidade das duas culturas, associando música com raízes portuguesas e música oriental; a voz *off* faz o enquadramento e a conclusão, os diálogos das crianças dão ênfase ao objectivo proposto.

**We all sing the same Song**

**Duração:** 2' 42"

**Aspectos visuais:** 85 *takes*. Grandes planos (55) e planos médios. Muitos planos de crianças são ascendentes.

**Aspectos auditivos:** Segmento musical cantado

**Ritmo:** Rápido. Tempo médio de exposição dos planos: 1.9'.  
Montagem por cortes.

**Personagens humanas:** crianças de ambos os sexos, de diferentes raças e com diferentes atributos físicos. Cantam para a câmara, surgem em grande exercício físico, em actividades colectivas (jogos,

corridas) e em pequenos grupos, em actividades de entreaajuda (patinagem, leitura) com diferentes composições etárias e raciais.

**Local da acção:** Jardim urbano;

**Linguagem verbal:** O texto cantado tem muita informação. Ainda que as frases sejam gramaticalmente simples, algumas, como o refrão, são complexas semanticamente: *Temos todos a mesma voz/mesma canção/na mesma voz/temos todos a mesma voz/para cantar em harmonia* (repetido quatro vezes) e *Meu nome és tu...* (repetido seis vezes).

### **Construção da narrativa**

1. Crianças singulares, de diferentes raças, apresentam os seus traços particulares: cor do cabelo, nome, país de origem.

*Cabelo preto/E ruivo/O meu é loiro/Olho castanho/E verde/e azul  
Eu sou João/E Zé/Meu nome é Galiloo/Eu sou Kalim Abdu/Meu nome és tu*

*Vivo no sul de França/E eu na América/Venho de Espanha/Do Peru/E eu sou teu vizinho/Eu sou do Panamá/Eu sou de todo o lado/Meu nome és tu*

2. Crianças em conjunto, fazem exercício físico. Crianças cantam o refrão.

3.. Crianças singulares ou em pequenos grupos falam das suas emoções e sentimentos, das suas famílias, das coisas que gostam mais de fazer. Em situações de grupo surgem sequências de ajuda — no ringue, criança mais nova, branca, cai, e criança mais velha, negra, vai ajudá-la a patinar.

*Às vezes fico zangado/Outras fico feliz/Choro quando quero chorar/Quando à noite/Estou sozinha/Na minha caminha/Até de manhãzinha/Meu nome és tu*

*Tenho irmãs/Elas são três/Tenho mãe e tenho pai/Tenho avós, avó e avô/Com o avô vou passear/Com o meu gato vou brincar/Contigo vou cantar/Meu nome és tu*

### **Refrão**

*Gosto de andar, saltar/Gosto de ler, estudar/Gosto de ver  
televisão/E à hora do deitar/Gosto de ouvir contar/Histórias de  
encantar/Meu nome és tu*

*Refrão repete duas vezes.*

Denota-se preocupação em imprimir diversidade no sexo, raça, atributos físicos. Apesar da complexidade da letra, o refrão ajuda à sua memorização e à possível participação do espectador, enfatizando o objectivo. A articulação entre imagem e som é aqui menos bem seguida do que noutros segmentos norte-americanos: na dobragem das vozes das crianças a cantar há descontinuidades entre o texto cantado e os movimentos labiais.

Nestes quatro segmentos que trabalham de maneiras variadas a diversidade social, a música, cantada ou não, desempenha um papel importante, como envolvimento e elo de gentes e ambientes. De referir no caso das canções, a importância do refrão, convidativo à participação do espectador.

### **5.9.3 - Comparação de segmentos por origem**

#### **1. Duração**

Confirma-se neste conjunto a menor duração dos segmentos norte-americanos: em apenas dois dos nove pares, os segmentos RTP têm menor duração que os da CTW (Quadro XVIII).

**Quadro XVIII**  
**Duração dos segmentos emparelhados**

<b>Título</b>	<b>Segundos</b>	<b>Título</b>	<b>Segundos</b>
Diving practice	144	Jogo de basquete	131
Put your coat	25	Vestir o casaco	48
Bird Twosome	55	Garças	88
Bread	127	Como se faz o pão	165
Glass recycling	76	Reciclagem do vidro	173
Toymaker	93	Brinquedos de tara	170
Pockets	92	Queijo da serra	174
Platanos	87	O Telegrama	124
We all sing the same song	162	Pôr o lixo no lixo	72

## 2. Traços perceptivamente salientes a nível visual

Um dos traços mais saliente é a diferença de qualidade de imagem entre os segmentos CTW e RTP. Os primeiros, mais antigos e gravados em suporte filme, têm menor definição de imagem e cor, contrastando com os segundos, mais recentes e gravados em suporte vídeo. Também no vestuário ou cortes de cabelo das personagens se faz sentir "a idade" dos segmentos norte-americanos.

Planos Médios e Grandes Planos são as imagens mais frequentes. Em seis segmentos, três de cada origem, há mais Planos Médios: *Vestir o Casaco*, *Jogo de Basquete*, *Garças*, *Put on your Coat*, *Diving Practice* e *Glass Recycling*. Em sete segmentos, cinco da RTP e dois da CTW, dominam os Grandes Planos: *Reciclagem do Vidro*, *Brinquedos de Tara*, *Como se faz o Pão*, *Como se faz Queijo da Serra*, *O Telegrama*, *We all sing the same Song*, *Toymaker*. Quatro

segmentos têm distribuição idêntica de planos: **Platanos**, **Pockets**, **Birds Twosome** (CTW) e **Deitar o Lixo no Lixo** (RTP).

Nota: o segmento **Bread**, pelas suas características, não foi aqui contabilizado.

Dois segmentos com grande diversidade na composição de planos — pontos de vista, planos ascendentes e descendentes, etc — incidem sobre o mesmo objectivo e neles crianças estão envolvidas activamente na acção: **Diving Practice** e **Jogo de Basquete**.

Mudanças de velocidade surgem em segmentos CTW e têm papel importante na criação de humor: o recurso ao contraste entre aceleração e retardação sustenta **Bread**. A alternância entre velocidades rápidas e lentas nota-se também em **Bird Twosome**. O dramatismo da câmara lenta encerra **Diving Practice**.

Verifica-se assim neste conjunto maior recurso aos Grandes Planos nos segmentos RTP, sendo alguns de curta duração e com papel de "corte" temporal (**Vestir o Casaco**) e outros mais prolongados, incidindo sobre personagens e sua acção, com grande valor expressivo (**O Telegrama**, **Brinquedos de Tara**, **Como se Faz Queijo da Serra**, por exemplo). Nos segmentos CTW, pelo seu lado, joga-se mais com a velocidade de imagem e sua alternância na criação de efeitos de humor e de expressividade.

### 3. Traços perceptivamente saliente a nível auditivo

Em todos os segmentos, excepto **Diving Practice**, a música está presente, discretamente ou de modo destacado.



Nos segmentos CTW essa presença é sempre forte, seja apenas instrumental (**Put on your Coat, Glass Recycling, Bird Twosome, Bread, Toymaker**) ou suporte de canção (**We all sing the same Song, Pockets, Platanos**).

O papel da música varia nos segmentos RTP. Surge como fundo suave, em quatro segmentos (**Vestir o Casaco, Jogo de Basquete, Garças, Como se faz Queijo da Serra**) e destaca-se nos restantes cinco (**Brinquedos de Tara** — com a musicalidade da lengalenga —, **Reciclagem do vidro, Como se faz o Pão, Telegrama, Deitar o Lixo no Lixo**), dos quais três segmentos são do mesmo realizador. Em **Reciclagem do Vidro**, a alternância musical acentua a circularidade da narrativa; em **O Telegrama e Deitar o Lixo no Lixo** a música contribui para a caracterização de culturas e meios diferentes.

Quanto a vozes, há nos segmentos RTP maior recurso à voz *off* como introdução e enquadramento da acção, com traços de estilo de realização. Assim, nos quatro segmentos onde a voz *off* introduz a situação, três (**Jogo de Basquete, Como se faz Queijo da Serra, Deitar o Lixo no Lixo**) têm a mesma assinatura; um outro realizador prescinde ou reduz ao mínimo a informação textual *off* (**Como se faz o Pão, Reciclagem do Vidro, O Telegrama**).

Nos oito segmentos com vozes em cena, de crianças na quase totalidade, seis são da RTP (**Vestir o Casaco, Jogo de Basquete, Garças, Brinquedos de Tara, O Telegrama, Deitar o Lixo no Lixo**) e dois da CTW (**We all sing the same Song e Diving Practice**). Dos seis segmentos com diálogos, cinco são da RTP.

Enquanto as vozes dobradas dos segmentos CTW são "formalmente correctas", nos segmentos RTP notam-se traços de expressividade muito próprios como diferentes velocidades de falar e sonoridades (**O Telegrama,**

**Brinquedos de Tara, Deitar o Lixo no Lixo), "erros de linguagem" (Jogo de Basquete, Vestir o Casaco).**

Assim, neste conjunto, parece-nos de destacar que se a música tem um papel mais activo nos segmentos CTW, a fala (vozes em cena, sonoridades, diálogos, voz *off*) está mais presente nos segmentos RTP.

#### 4. Ritmo

Para a caracterização do ritmo, teve-se em conta o número de *takes* e sua relação com a duração do segmento, as características de montagem — cortes ou mistura -, o movimento físico das personagens (rápido ou moderado). O Quadro XIX assinala o número de planos de cada segmento e o seu tempo de duração. Por ele se observa que os segmentos RTP não só têm quase sempre maior duração, como possuem também menos *takes*.

Quadro XIX  
Duração do segmento (segundos) e número de *Takes*

CTW			RTP		
Título	Seg.	Takes	Título	Seg.	Takes
Diving practice	144	59	Logo de basket	131	23
Put your coat	25	4	Vestir o casaco	48	7
Bird Twosome	55	10	Garças	88	12
Bread*	127	*	Como se faz o pão	165	28
Glass recycling	76	40	Recic. do vidro	173	30
Toymaker	93	30	Brinquedos de tala	170	19
Pockets	92	18	Queijo da serra	174	21
Platanos	87	20	O Telegrama	124	17
We all sing...	162	85	Pôr o lixo no lixo	72	6

\* Pela maneira como está construído, este segmento não permite esta comparação.

Calculando o tempo médio de exposição dos planos (TMEP) — relação entre tempo de duração e número de *takes* —, verificam-se quocientes entre um mínimo de 1.9 e um máximo de 12 segundos. Desses, os sete primeiros lugares são de segmentos CTW e os seis últimos da RTP. A montagem exclusivamente por cortes surge em mais segmentos CTW, enquanto nos segmentos RTP surgem mais misturas de planos. Em *Como se faz Queijo da Serra* a montagem por mistura é a mais frequente e, do mesmo realizador, *Deitar o Lixo no Lixo* apresenta uma distribuição idêntica (Quadro XX).

Pelos critérios atrás enunciados, a maior parte dos segmentos apresenta um ritmo moderado, sendo considerados rápidos dois segmentos da CTW.

**Quadro XX**  
**“Hierarquia de Ritmo” dos Segmentos**

Segmento	Origem	TMEP	Montagem	Ritmo
Bread	CTW			variado
We all sing the same song	CTW	1.9	cortes	rápido
Glass recycling	CTW	1.9	cortes	rápido
Diving practice	CTW	2.4	cortes, mistura	moderado
Toymaker	CTW	3.1	cortes, mistura	moderado
Platanos	CTW	4.3	cortes	variado
Pockets	CTW	5.1	cortes	moderado
Bird twosome	CTW	5.5	cortes	variado
Aprender a jogar basket	RTP	5.6	cortes	moderado
Reciclagem do vidro	RTP	5.7	cortes, mistura	variado
Como se faz o pão	RTP	5.8	cortes, mistura	moderado
Put your coat	CTW	6.0	cortes	moderado
Vestir o casaco	RTP	6.8	cortes	moderado
O Telegrama	RTP	7.2	cortes, mistura	moderado
Garças	RTP	7.3	cortes, mistura	moderado
Queijo da serra	RTP	8.2	mistura, cortes	moderado
Brinquedos de tara	RTP	8.9	cortes, mistura	moderado
Deitar o lixo no lixo	RTP	12.0	mistura-cortes	moderado

TMEP - Tempo Médio de Exposição dos Planos (quociente entre duração e nº de takes)

## 5. Personagens humanas em cena

As crianças estão presentes em oito dos nove segmentos RTP aqui analisados, incidindo estes sobre diversos objectivos, e surgem apenas em cinco dos nove segmentos CTW, prescindindo da sua presença segmentos sobre ambiente natural e mundo fabricado, onde adultos ou não-humanos são protagonistas.

O Quadro XXI discrimina em cada segmento as personagens humanas pela quantidade de presenças e idade (crianças e adultos), sexo, raça e tipo de participação em cena: apenas acção física ou sua associação a intervenção oral.

Quadro XXI  
Personagens humanas em cena

Segmento	Personagens	Sexo	Raça	Participação
Vestir o casaco	2 crianças	M	branca	Acção e voz
Put your coat	1 criança	F	branca	Acção
Jogo basquete	4 crianças	M	branca	Acção e voz
Diving Practice	3 crianças, 1 adulto	F	branca	Acção e voz
Garças	4 crianças	F/M	branca	Acção
Bird Twosome	--			
Reciclagem vidro	1 criança	F	branca	Acção
Glass recycling	2 adultos	F M	branca	Acção
Brinquedos de tara	10 crianças, 1 adulto	M	negra	Acção e voz
	3 adultos	M	negra	Acção
Toymaker	1 adulto	M	branca	Acção
Como se faz o pão	1 criança, 3 adultos	M F	branca	Acção
Bread	2 adultos	M F	branca	Acção
Queijo da Serra	adultos	M F	branca	Acção
Pockets	crianças, adultos	M F	branca	Acção
Telegrama	2 crianças	F	diferentes	Acção e voz
	crianças e adultos	M F	diferentes	Acção
Platanos	crianças, adultos	M F	diferentes	Acção
Lixo no lixo	2 crianças	F	diferentes	Acção e voz
We all sing	crianças	M F	diferentes	Acção e voz

Dos treze segmentos com crianças, estas surgem sozinhas em apenas três: **Put on your coat** e **Reciclagem do Vidro** (sexo feminino) e **Como se faz o Pão** (sexo masculino).

Dos seis segmentos RTP com mais de uma criança, em metade surgem apenas crianças do sexo masculino (**Jogo de Basquete**; **Vestir o Casaco**; **Brinquedos de Tara**), e num só crianças do sexo feminino (**Deitar o Lixo no Lixo**). Em três dos quatro segmentos CTW com várias crianças, surgem crianças dos dois sexos.

Em apenas dois dos seis segmentos RTP com várias crianças surgem raças diferentes, acontecendo isso em três dos quatro segmentos CTW.

A maior assiduidade de crianças nos segmentos RTP —factor que investigações reconhecem como importante para a atenção dos espectadores — parece carecer, nalguns casos, de "cuidados de construção" que vão de encontro à filosofia de *Rua Sésamo* de promover uma imagem positiva de relações entre crianças de diferentes raças e sexos. Em **Brinquedos de Tara**, por exemplo, a ausência de crianças e de adultos do sexo feminino poderá acentuar o estereotipo de imagem masculina do espaço da oficina, afastando as raparigas do acesso àqueles brinquedos (carrinhos, bicicletas).

A associação da acção física e intervenção oral de crianças em cena é mais frequente nos segmentos RTP (**Vestir o Casaco**, **Jogo de Basquete**, **Brinquedos de Tara**, **O Telegrama**, **Deitar o Lixo no Lixo**).

## 5. Local da acção

A maior parte dos segmentos decorre em espaços exteriores públicos urbanos (rua, jardim, piscina, campo de jogos) ou no campo. É em espaços interiores que se faz sentir maior ou menor "ruído" do ambiente. Exemplo disso é o confronto de **Vestir o Casaco** e **Put on your Coat**: o primeiro decorre num quarto de criança cheio de brinquedos — que podem fazer divergir a atenção para a personagem -, o segundo num cenário despojado, que realça a personagem. Também **Brinquedos de Tara** e **Toymaker** contrastam em recursos: escassez na primeira oficina, apetrechamento da segunda.

Nos três segmentos filmados em PALOP e Macau que surgem neste conjunto, existe diversidade de ambientes: a oficina pobre de recursos de **Brinquedos de**

**Tara**, o jardim da vivenda em S. Tomé (**O Teleograma**), finalmente o espaço comum do passeio público, em Macau (**Deitar o Lixo no Lixo**).

Tal como a composição dos grupos de personagens humanas por sexo e raça, também este ponto coloca questões delicadas quanto à selecção de imagens. Fazendo-se notar — e *"tudo o que é notado é por definição notável"*, como dizia Barthes — os ambientes marcam as pessoas e os acontecimentos e os recortes que deles se fazem têm importância pelas conotações que estimulam<sup>(12)</sup>.

## 6. Linguagem verbal

Destes dezoito segmentos, três prescindem de linguagem verbal: **Put on your Coat**, **Reciclagem do Vidro** e **Como se faz o Pão**. Enquanto o segmento CTW dura apenas 25 segundos e tem uma narrativa focalizada na personagem, os dois segmentos RTP duram perto de três minutos, decorrem em vários ambientes e são compostos por unidades narrativas distintas. A ausência de

---

(12) Nesta identificação de efeitos não intencionais, vale a pena recordar a experiência de segmentos da primeira série de *Rua Sésamo* que tratavam o objectivo da higiene mostrando como crianças lavavam as mãos ou os dentes de diversas maneiras. Com imagens captadas em Portugal e em África, crianças brancas lavavam as mãos ou os dentes em casas de banho, com água canalizada, enquanto crianças negras lavavam as mãos em bacias, em espaço exterior ao da habitação, ou usavam folhas de plantas como prática de higiene oral. A sugestão deste segmento, levantada pelos próprios participantes africanos aquando dos Seminários de preparação do currículo, revelava pelo meio televisão conteúdos que extravasavam o objectivo específico da higiene da criança. Os contrastes de meios de vida surgiam acentuados nestas imagens e este foi um caso de efeito não intencional logo reconhecido, em oposição à filosofia de *Rua Sésamo*. Maria Emília Brederode Santos, particularmente sensível a este efeito não avaliado a partida, consideraria que segmentos com estes objectivos deveriam apresentar crianças diferentes umas das outras em ambientes comuns, experimentando com prazer os mesmos recursos.

texto não tem assim idêntica importância na leitura das imagens, mais polissémicas nos segmentos portugueses.

Nos segmentos CTW, a linguagem contrasta entre economia de palavras — breves e sumárias designações por vezes em frases incompletas em voz *off* como em **Bird Twosome**, **Toymaker**, **Glass recycling**, **Bread** ou diálogos com frases curtas, como em **Diving Practice** — e textos mais elaborados, em canções com uso intenso de refrão: **Pockets**, **Platanos**, **We all sing the same Song**. Na sonorização ou dobragem para português, os textos adaptam-se bem ao conteúdo das imagens. Apenas a dobragem de **We all sing the same Song** revela dificuldades de coordenação entre texto e movimentos labiais das crianças que cantam.

Como se viu anteriormente, há nos segmentos RTP mais vozes de crianças em cena e mais diálogos, com vocabulário simples e frases curtas. Por contraste, nalguns segmentos as vozes *off* usam frases longas e elaboradas, com adjectivação forte (**Brinquedos de Tara**) ou com muitos termos técnicos (**Como se faz Queijo da Serra**).

Notam-se também diferenças de estilo entre realizadores: ausência ou redução ao mínimo de informação verbal (**O Telegrama**, **Reciclagem do Vidro**, **Como se Faz o Pão**), recurso regular a voz *off* como enquadramento (**Como se faz Queijo da Serra**, **Jogo de Basquete**, **Deitar o Lixo no Lixo**).



## 7. Narrativas e produção de sentido

Haverá nestes segmentos CTW grande variedade na composição formal e do conteúdo de narrativas com contraste nos ritmos de imagem (**Bread, Birds Twosome**), efeitos de humor (**Pockets, Birds Twosome**), construção mais elaborada de personagens (**Diving Practice**), redundância entre textos cantados e imagens, com recurso ao refrão (**We all sing the same song; Platanos, Pockets**).

Apesar desta variedade, estes segmentos tratam os objectivos de maneira directa e depurada. Possíveis conotações e desvios de atenção parecem controlados, procura-se redundância entre imagens, som e texto, todos e cada um articulados tendo em vista o objectivo. Também a criação de efeitos de humor é relevante, seja pela incongruência da acção (**Pockets**), seja pela manipulação das imagens e a oposição de velocidades (**Bread, Birds Twosome**).

Há como que uma "escola" que garante resultados idênticos — como se verifica nas finalizações, por exemplo: sejam apenas musicais (**Put on your Coat**) ou com texto sumário (**Toymaker, Bird Twosome, Glass Recycling, Bread**) ou ainda agindo sobre as imagens ou no acorde da canção, tornando-os mais lentos e com maior dramatismo (**Diving Practice, We all Sing the same Song**), as imagens finais enfatizam, sublinham os objectivos.

Nos segmentos RTP, a variedade de composição dos segmentos parece decorrer mais de diferentes estilos de realização. Na verdade, e apesar do pequeno número deste conjunto, encontrámos algumas possíveis marcas de autor:

— Um estilo aparentemente "mais rápido" de realização, que não parece dar-se conta de recortes que resultam da constituição dos grupos de personagens e na sua pouca ambientação perante as câmaras (**Brinquedos de Tara**) ou de que a estruturação da mensagem carece de sentido final (**Vestir o Casaco**).

— Um outro estilo mais elaborado a nível de imagem e de som e sua articulação, investindo na composição de imagens, no tratamento musical e de estruturação da mensagem segundo linhas narrativas arrojadas — com *flash back* ou circulares — prescindindo ou reduzindo ao mínimo o suporte texto (**Reciclagem do Vidro, Como se faz o Pão, O Telegrama**).

— Um terceiro estilo, semelhante ao segundo quanto à planificação e composição de imagens, mas com narrativas mais lineares e maior recurso ao texto como “âncora”, nomeadamente pela voz *off* como enquadramento e condução da leitura (**Deitar Lixo no Lixo, Jogo de Basquete, Como se faz Queijo da Serra**).

A produção de sentido surge assim aparentemente menos homogénea nestes segmentos portugueses, variando em complexidade narrativa ou estruturação lógica do conteúdo.

#### **5.10 - Síntese e aberturas**

Dar conta de possíveis dissemelhanças entre produções de diferentes origens foi o percurso levado a cabo neste capítulo, tomando como base um programa de televisão cuja matriz permite o confronto de unidades comparáveis quanto a conteúdo, traços formais e objectivos.

Há vinte e cinco anos *Sesame Street* surgia nos Estados Unidos associando o entretenimento televisivo a conteúdos educativos reconhecidos como importantes para crianças norte-americanas em idade pré-escolar. Fruto de uma cultura tida como directa e pragmática, apostaria no formato magazine e na sua variedade: em cada um dos seus segmentos procurar-se-ia "fazer chegar" uma dada mensagem à audiência. Música, som, ritmo, alternância de imagens, diversidade de personagens e suas características, humor, estruturação narrativa simples e directa são, entre outros, traços formais e de conteúdo que marcam esta produção televisiva a qual, ainda que de reconhecida qualidade, tem sido considerada por alguma crítica — sobretudo europeia — como "demasiado norte-americana", exemplo de uma dada maneira de pensar e fazer televisão.

Nas modalidades de co-produção, a empresa produtora de *Sesame Street*, CTW, orienta e apoia com o seu *know-how* as televisões com as quais estabelece contrato e fornece parte dos segmentos a emitir. Estas terão assim que preencher um espaço significativo de horas de programa, para o que é necessário definir objectivos e conteúdos curriculares, identificar os traços das personagens nacionais, mobilizar esforços externos, da Psicologia à Educação, acompanhar passo a passo uma produção exigente e morosa para que dela resultem materiais educacionais televisivamente atraentes e que tenham em conta a população-alvo e o seu contexto de vida. É grande o desafio que se coloca aos canais de televisão que investem nesta modalidade, em termos financeiros, de equipas de trabalho e de capacidade de abertura dos departamentos infantis ao exterior, nomeadamente contemplando a vertente de investigação pedagógica, pouco comum no âmbito da própria televisão. Não será assim de estranhar que estas co-produções envolvam canais públicos

numa lógica de prestação de "serviço público" a um segmento relativamente limitado de audiência.

Em Portugal, *Rua Sésamo* surgiria nos finais dos anos 80, num contexto de sensibilização para os problemas do insucesso escolar nos primeiros anos de escolaridade e para as carências da educação pré-escolar, e ainda de alargamento da audiência televisiva aos PALOP, onde a circulação da língua portuguesa constituiria um vector importante. Pelos seus resultados visíveis, *Rua Sésamo* é referência na história da televisão portuguesa pelo trabalho de concepção e estruturação curricular, de personagens e ambientes cujas formas e espaços de vida fossem familiares à audiência a que se dirigia, pelos recursos que mobilizou e pela investigação em televisão que promoveu. Será porventura também referência de um dado tempo e das pessoas que então puseram de pé este projecto na televisão portuguesa. Hoje, não resolvidas as prerrogativas da RTP no âmbito da prestação de serviço público a nível da programação, não é pacífico qual o futuro de *Rua Sésamo* — ou de outras linhas de programas segmentados para esta audiência que exijam um esforço significativo de concepção, por exemplo produção ficcional.

Para o âmbito desta tese, interessava particularmente, como já referimos, dar conta se nesta co-produção com forte cariz educacional e orientação partilhada se reflectiam modos diferentes de fazer televisão. Por outro lado, procurava-se identificar possíveis efeitos não intencionais que poderiam ressaltar de um meio como a televisão, mesmo no caso de uma produção cuidada como esta.

O confronto numérico de segmentos em Imagem Real desde logo evidenciou diferenças no modelo de divisão relativamente equitativa por origem: foram apresentados nas duas primeiras séries bastante mais segmentos da RTP e

desses um número significativo mostrava imagens dos PALOP, de Macau, das Regiões Autónomas, de zonas não-urbanas do país, particularmente sobre a diversidade social e o mundo fabricado (Área III).

Ou seja, a maioria das Imagens Reais mostrava ambientes, objectos, sonoridades — musicais, maneiras e ritmos de falar —, um conjunto vasto de referências mais próximas das crianças a quem *Rua Sésamo* se dirige. Por outro lado, estas são imagens pouco habituais em televisão, onde meios pequenos e distantes dos “centros” tendem a estar ausentes dos ecrãs.

A segunda comparação incidiu sobre a duração dos segmentos e destacou variação significativa: bem mais curtos os segmentos norte-americanos, bem mais longos os portugueses. Mesmo partilhando a mesma filosofia de produção, de fazer corresponder a cada segmento um objectivo, registam-se assim recortes da realidade captada e formas de tratamento fílmico diferentes.

Estes aspectos foram analisados em maior profundidade num pequeno conjunto de segmentos, escolhidos não-aleatoriamente mas emparelhados por objectivos. Procurou-se também na selecção de segmentos portugueses assegurar a variável “realizador”. Ainda que este estudo não permita extrapolações para o conjunto dos segmentos em Imagem Real, pela sua pequena dimensão, oferece informação de dicotomias e opções diferentes.

Em termos de imagem por exemplo, na busca de expressividade os segmentos norte-americanos deste conjunto jogavam mais nos jogos de velocidade — aceleração e câmara lenta — enquanto nos segmentos portugueses se recorria mais a grandes planos, alguns de exposição prolongada. A nível de som, também a música surgia mais afirmativa nos segmentos norte-americanos,

como elemento sonoro primeiro, enquanto nos segmentos portugueses a fala assumia uma posição mais forte, em diálogos e vozes em cena e *off*, em sintonia com o objectivo geral de circulação da língua portuguesa. Logo nestes dois níveis — tratamento de imagem e de som - se notaram variações de estilo dos realizadores portugueses.

Um dos maiores contrastes quanto à origem é o do ritmo, ainda que a maioria dos segmentos apresente o que se considerou como ritmo moderado. Não só os segmentos norte-americanos têm menor duração como comportam em geral mais *takes* e recorrem a técnicas de montagem mais rápidas, por cortes. Inversamente, registou-se nos segmentos portugueses menor número de *takes* e maior recurso a montagem por mistura, introduzindo maior lentidão.

Quanto à presença das **personagens humanas** em cena, demo-nos conta da maior frequência de crianças nos segmentos portugueses, em pequenos papéis ou com figuração mais activa e isso em segmentos com diferentes objectivos curriculares. Por outro lado, essa presença quando em grupo tendia a fazer aparecer crianças do mesmo sexo e da mesma raça. Nos segmentos norte-americanos as crianças surgem em segmentos com objectivos curriculares com elas mais directamente relacionados (Poderes da Criança, Diversidade Social) e registou-se maior equilíbrio na composição dos grupos por sexos e raças.

No que se refere a **ambientes**, em segmentos RTP foi sobretudo em espaços interiores que se notaram possíveis "ruídos" quer pelo excesso de objectos circundantes quer por carências, o que suscita a questão da delicadeza da captação do recorte ambiental a fim de não desviar demasiado a atenção nem acentuar conotações e estereótipos de cariz negativo.

A nível da linguagem, os segmentos portugueses apresentam-se mais ricos, não só pelas diferentes sonoridades das vozes de crianças, mas também pelos diálogos, entoação e mesmo "erros comuns" de linguagem infantil. Regista-se alguma tendência para um código mais elaborado, nos textos *off*. Nos segmentos CTW há maior economia de texto falado e recurso a canções onde o refrão está presente.

Finalmente quanto à **composição narrativa** para a prossecução do objectivo curricular, poder-se-á sugerir que os segmentos norte-americanos se direccionam mais directamente para o fim em vista, através da menor duração, ritmo mais vivo, depuração de personagens e de linguagem, menor dispersão de elementos — como que se faz notar nestes segmentos uma "escola de produção" eficaz e funcional, resultado de uma forma de cultura pragmática e directa, que Hall designa por *low context culture*.

Nos segmentos portugueses, a características comuns como a maior duração e um ritmo mais moderado, contrapõe-se o que se pode tomar como maior presença de traços distintivos no som, nos ambientes, na linguagem, na composição narrativa, sobretudo. Realça assim menos a existência de uma "escola": os realizadores que trabalharam nas duas primeiras séries de *Rua Sésamo* projectaram nos seus produtos diferentes traços, fizeram selecções e arranjos diversos do material que filmaram, o que pode resultar de uma experiência mais recente e menos "escolarizada" de realização deste tipo de segmentos.

Ousando responder de certa maneira à velha questão do que ficaria de fora se, neste caso, todo o material fosse norte-americano — e mesmo limitando-nos a este pequeno estudo quantitativo — parece-nos possível considerar que algo

de "visivelmente significativo": ambientes, sonoridades e expressividade linguística e sobretudo ritmos mais pausados, maior espaço ao olhar das imagens, exigência de maior interpretação, uma maneira menos "dirigida" — e porventura nem sempre ganha... — de se chegar aos objectivos. Aliás esta percepção da diferença levaria a CTW a adquirir à RTP um pacote de segmentos em Imagem Real destinados a circulação noutras co-produções.

Finalmente algumas portas em aberto: o interesse de investigar este confronto de segmentos de origens diferentes do ponto de vista da recepção, junto de crianças portuguesas e dos PALOP. Sentem-se diferenças? De que maneiras? Que segmentos captam mais a atenção e apelam à memória? Dados de investigações sobre as primeiras séries de *Rua Sésamo*, referentes a um conjunto muito pequeno de crianças de meio urbano, indiciam que a maior atenção recai sobre segmentos RTP de duração não muito curta e onde crianças estão presentes. Será tal indicador de que a origem é variável importante?

De uma outra perspectiva, que importância terão alguns dos conteúdos segundos de *Rua Sésamo*: por exemplo, que imagens ficam de ambientes e de personagens de África ou de outros locais habitualmente arredados do ecrã?

Do lado da produção novamente, poder-se-á igualmente questionar dos traços não intencionais no que se refere a conteúdos segundos, como a composição das personagens e de ambientes. Como conciliar o optimismo integrante da filosofia do projecto com quadros de vida que dão conta de enormes carências de recursos e do que constitui traços de *status* e de bem-estar? Que recortes



que não projectem imagens assépticas e mais ou menos uniformizadas, secundarizando a diferenciação cultural e os seus modos de vida?

Reflectindo sobre contextos de produção de programas educativos de qualidade e com sucesso junto de crianças, a investigadora norte-americana Aimée Dorr (1986) vai distinguir a presença de três factores em convergência:

- Equipas com ideias, criatividade, conhecimento e compreensão da audiência infantil e desejo de comunicar com ela.
- Contacto estreito entre essas equipas e especialistas quanto a conteúdos específicos e formas de tratamento de diferentes áreas, englobando métodos instrucionais, técnicas de persuasão, humor.
- Desenvolvimento continuado de pesquisa formativa, sobre o que as crianças gostam, compreendem, como constroem outros sentidos ou acham credíveis os conteúdos televisivos, numa linha de segmentação clara de audiências.

Programas como estes exigem importantes esforços de produção, experimentação e investigação continuadas e perspectivas focalizadas de segmentação de audiência. Não sendo produções para vastíssimas audiências, constituir-se-iam dentro de um quadro de “serviço público de televisão”.

Qual o espaço, presente e futuro desta linha de programas no “serviço público” da televisão portuguesa?

## ANEXO 1

## **Anexo 1 - Distribuição de títulos de programas por Géneros**

### **1. Teatro:**

Teatro Infantil (presente na maioria dos anos)

Era Uma Vez Três (1977)

Faz-de-conta (1977)

Histórias com pés e cabeça (1979, 1986)

Troca-tintas (1983)

Oficina do Drama (1984)

Fui de Visita a Minha Tia a Marrocos (de 1984 a 1986)

### **2. Programas sobre livros e histórias contadas:**

Para público infantil:

Ou Isto Ou Aquilo (1977)

Risos e histórias (1979)

Histórias contadas (1990)

Pequenas histórias (1981)

Vamos Cantar um Conto (1982, 1983)

As Crianças e os Livros (1982, 1983)

Bicho do Conto (1983, 1984)

Clube de Leitura (1984, 1985, 1986, 1988)

Histórias no Jardim (1984)

Contos de Exclamação (1986)

Ora Agora Conto Eu (1986, 1987, 1988, 1989, 1990)

Era Uma Vez (de 1985 a 1990)

Contos Mágicos /1986, 1987, 1988, 1989)

Vamos Dormir (1986, 1987)

Histórias de Encantar (1988)

Aldeia das Brincadeiras (1988, 1989, 1990)

Histórias do João Pestana (1989)

Liberato, o Rato dos Livros (1990)

Histórias de corpo inteiro (1991)

Para público adolescente:

Os Homens, os Livros e as Coisas (1977)

Livros Jovens (de 1987 a 1990)

### **3. Séries filmadas:**

Séries de ficção nacional:

Marretas:

A Árvore dos Patafúrdios (1985)

Os Amigos de Gaspar (1986)

Iratan e Iracema (1987)

Zás Trás (1991)

Imagem Real:

O Anel Mágico (1986)

O Duende Verde (1987)

O Grande Safari do João Valentão (1989)

Manuel nas Ilhas Encantadas (1988)

Tribo das Penas Brancas (1989)

Os Melhores Anos (1990)

A Marquesa de Vila Rica (1991)

Quem Manda Sou Eu (1991)

Séries filmadas com maior número de episódios em cada ano (82/91) e sua origem, quando conhecida

**1982**

Aventuras de Gulliver (38) — Reino Unido

Tom Sawyer (47) — Estados Unidos

**1983**

O Sítio do Picapau Amarelo (44) — Brasil

**1984**

Histórias de Sempre (52)

**1985**

O Cão Vagabundo (52) — Austrália

**1986**

O Sítio do Picapau Amarelo (31) — Brasil

**1987**

O Cão Vagabundo (105) — Austrália

**1988**

Os Platinots (59) — Polónia

Uma Pequena Maravilha (48) — Estados Unidos

**1989**

Olho Vivo (52) — Estados Unidos

As Aventuras de Pumqui (26) — Leste europeu

O Grande Safari do João Valentão (26) — RTP

**1990**

O Sítio do Picapau Amarelo (130) — Brasil

Uma Pequena Maravilha (48) — Estados Unidos

O Homem de Atlântida (35)

O Urso Bolke (33)

**1991**

Superboy (82) — Estados Unidos

O Sítio do Picapau Amarelo (69) — Brasil

Zás Trás (77) — RTP

#### **4. Séries documentais e de divulgação**

Vem Ver Como Se Faz (1977, 1978, 1980)

A Criança e o Trânsito (1977)

Jardins Zoológicos do Mundo"(de 1977 a 1979)

Um Mundo Para Descobrir (1979, 1980)

Manuel e Beatriz (1979, 1980)

A Criança à Janela (1979)

Filateria Para Todos (1980)

Florestas de Portugal (1983, 1985)

Enquanto é Tempo (1984, 1985)

O Grande Livro do Petete (1985, 1986)

Conheces a tua terra? (1986)

Vem lá filme (1987, 1988, 1990)  
A Arte dos Ofícios (1991)

## **5. Programas recreativos**

### **Concursos:**

Cabeça, Tronco e Membros (1977)  
Eu, tu, ele, nós trabalhamos (1979)  
Arco-Iris (de 1985 a 1987)  
Jaquitá (1988)  
Sobe e Desce (1988)  
De Cor e Salteado (1989, 1990)  
A Nossa Turma (1989)  
Oito e oitenta (1990)  
Sim ou Sopas (1991)  
Tal Pai Tal Filho (1991)  
Vitaminas (1991)  
Mais Olhos que Barriga (1991)

### **Actividades Manuais:**

Ideias e Mãos (1978)  
Arte e Manhas (de 1979 a 1981)  
Plim, Plam, Plum (1981)  
Segredos dos Dedos (1982, 1983)  
No Sótão do Zé Lúcio (1989)

### **Outros:**

Corpo Musical (1977, 1978, 1979)  
Nada na manga (1979)  
A Loja do Mestre André (1978)  
Quadrados e Quadrinhos (1979, 1980)  
Circo, circo (1981)  
Topo Gigio (1981, 1982)  
O Mundo à Tua Espera (1979)  
Esturro e Companhia (1980)  
Brincadeiras (1981)

Gostosuras e Travessuras (1984)  
Canta conosco (1983)  
Musicar-te (1984, 1985)  
Roque e Role (1988, 1989)  
Folhas Soltas (1988, 1989)  
Sebastião Come Tudo (1985, 1986)  
Sebastião na CEE (1989)  
Palhaços à Solta (1981, 1982, 1983)  
Circoflé (1984, 1985)  
Palhaços (1986)  
Arco-Iris (1983)  
Claúdio e Carolina (1983, 1984, 1987)  
O Jardim do Celestino (1983, 1984)  
Hora dos Talentos (1984, 1985)  
Zarabadim (1985, 1986, 1987);  
Há Festa no Jardim (1986)  
O Grande Pagode (1988, 1989)  
Brincar é Coisa Séria (1989, 1990)  
Juntos e ao Vivo (1990)  
Lecas, Mais Certo Que Sem Dúvida (1990, 1991)  
Clube Amigos Disney (1986, 1987)

## **6. Desenhos animados:**

Séries de animação com maior número de episódios em cada ano (78/91)

**1978**

Marco (52) — Japão

**1979**

A Abelha Maia (52) — Japão

Era uma vez o Homem (23) — França

O Rei Artur (26)

**1980**

Bolek e Lolek (24)

Plastel e Linchen (24)

**1981:**

Novas Aventuras de Popeye (113) — Estados Unidos

Dr. Faísca (29) — Reino Unido

Era uma vez o Homem (27) — França

**1982:**

Dom Quixote (116) — Espanha

Elefante Babar (114) — Estados Unidos

Aventuras de Popeye (67) — Estados Unidos

O País das Rodinhas (57)

Sport Billy (52) — Espanha

Domingo Disney (30) — Estados Unidos

**1983:**

Musti (87) — França

Os Contos de Andersen (79) — Reino Unido

Estrumpfes (52) — Estados Unidos

Conan, o rapaz do futuro (52) — Japão

D'Artacão e os Três Moscãoteiros (52) — Espanha

A Abelha Maia (52) — Japão

Belfie e Lilibit (48) — França

Walt Disney (30) — Estados Unidos

A Pequena Nell (26);

Os Polis (26) — França

**1984:**

Calimero (121) — Estados Unidos

Aventuras de Marco Polo (87) — Japão

Bell e Sebastião (79) — Japão

Era uma vez o Espaço (52) — França

Candy, Candy (52) — Japão

O Professor Baltasar (52) — Reino Unido

Yakari (28) — Reino Unido

**1985:**

Contos Folclóricos Hungaros (39) — Hungria

Espantosas Aventuras de Morph (26) — França

**1986:**

O ursinho Teddy (206) — URSS

Fábulas da Floresta Verde (96) — Japão

Sport Billy (26) — Espanha

**1987:**



Alice no País das Maravilhas (52) — Japão

A Família do Lago (49)

A sr<sup>a</sup> Pimentinha (43) — Reino Unido

Clementine (39) — França

David, o Gnomo (26) — Espanha

1988:

Le Piaf (198) — França

Hey Bumboo (124) — Japão

Aventuras de Tintim (89) — França

Os Defensores da Terra (65) — Estados Unidos

Nils Holgerson (52) — Japão

Tao Tao (52) — Japão

A Família Robinson (52) — Japão

O Meu Pequeno Poney (26) — Estados Unidos

Os Filhos dos Flintstones (43) — Estados Unidos

Berta (26) — Reino Unido

1989:

Virgul (157) — França

O Urso Teddy (111) — URSS

A Viagem do Albatroz (80) — França

Alice no País das Maravilhas (78) — Japão

Os Amigos de Ovide (65) — França

Os Três Mosqueteiros (52) — Japão

As Aventuras do Bocas (52) — Holanda

As Aventuras de Tom Sawyer (52) — Japão

A Chamada dos Gnomos (26) — Japão

Era uma vez a vida (26) — França

Luluzinha (26) — Reino Unido

O País dos Sapatos (26) — Reino Unido

As Aventuras de Tarzan (26) — Estados Unidos

As Aventuras de Teddy Ruxpin (26) — Reino Unido

1990:

Pixie and Dixie and Mr. Jinks (57);

Danger Mouse (51) — Estados Unidos

O Super Rato (53) — Estados Unidos

Transformers em acção (64) — Estados Unidos

Kissyfur (40) — Estados Unidos

Yakky Doodle (32) — Estados Unidos  
 Denver, o último dinossauro (27) — Estados Unidos  
 Os Polegares (26) — Estados Unidos  
 A Baleia Decimal (41) — Polónia  
 Crystall Tipps e Alistair (46)  
 Ana dos Cabelos Ruivos (50)  
 Bia, a Pequena Feiticeira (52)  
 Nils Holgerson (32) — Japão  
 Os Novos Caça-Fantasmas (72) — Estados Unidos  
**1991:**  
 A Tartaruga Touché (88) — Estados Unidos  
 Wally Gator (77) — Estados Unidos  
 Laurel & Hardy (76) — Estados Unidos  
 Os Três Estarolas (74) — Estados Unidos  
 Bouli (73) — França  
 Os Jovens Tarta-Heróis (73) — Estados Unidos  
 Mighty Mouse and Friends (68) — Estados Unidos  
 O Cão Xerife (66)  
 Pepe Legal (45) — Estados Unidos  
 Popeye, the Sailor (42) — Estados Unidos  
 Os Fintstones (41) — Estados Unidos  
 Babar (39) — França  
 Alvim e os Esquilos (39) — Estados Unidos  
 Academia de Polícia (30) — Estados Unidos  
 Pumkin'Puss a Mushmouse (29) — Leste europeu  
 Roger a Jacto (28) — Estados Unidos  
 Aventuras do Pequeno Koala (26) — Japão  
 Capitão Planeta (25) — Estados Unidos  
 As Diabruras do Pimentinha (26) — França  
 Yipee, Yapee and Yahooey (25) — Estados Unidos  
 Os Farrapinhos (26)  
 O Conde Patrícula (66)  
 Pierrot (52); (Canal 2)  
 Simdbad, o Marinheiro (42) — Estados Unidos  
 Joaninha (52) — Japão  
 Os Cavaleiros das Estrelas (32) — Japão

## **7. Magazines**

Para mais novos:

Abre-te Sésamo (1977, 1978)

Jornalinho (de 1984 a 1987)

Rua Sésamo (1989, 1990, 1991)

Caderno Diário (1990, 1991)

Ícaro (1990, 1991)

Para público juvenil:

Ver e Pensar (1977)

Bota das Sete Léguas (1977)

Gente Nova (1983)

Fisga (1987)

20 Anos (1987)

Passeio pela Arte (1987, 1988, 1989)

Acontecimentos Lda (1990)

Lentes de Contacto (1990, 1991)

## **8. Programas sobre Desporto e Actividades Físicas**

Primeiros Jogos Juvenis RTP (1977)

Especial Desporto e O Ensino do Desporto (1978)

Gervásio NEão Vai ao Ginásio (1981)

Sempre em Forma (1984, 1985)

Gimnoritmo (1986, 1987)

Desporto e Ciência (1987, 1988, 1989)

Ao Ar Livre (1990)

Hé Desporto (1991)

## **9. *Talk shows***

Peço a Palavra (1977)

Conversas do rés-do-chão (1978)

Gente Crescida (1979)

Criança à Janela (1979, 1981)

Debates (1979)

Porque Hoje é Sábado (1981)

A Idade da Razão (1987, 1988, 1989, 1990)

Tu Cá Tu Lá (1991)

Isso Julgas Tu (1991)

## Referências bibliográficas

- Arfwedson & al., Mass Communication, Cultural Identity and Cross-Cultural Relations, Internacional Symposium, Barcelona, 1992
- Asa Berger, A., 1991. Media Analysis Techniques. London: Sage
- Asa Berger, A., 1992, "Texts in Contexts. Analyzing Media and Popular Culture from a Cross-Cultural Perspective", in Korzenny, F. & Ting-Toomey, S., Mass Media Effects Across Cultures, International and Intercultural Communication Annual Vol XVI, 1992. London: Sage.
- Bachand, D., Turcotte, M-A., "La Para-Littérature Enfantine: Le Contenu des Dessins Animés". *Communication Information*, Quebec, 1989, Vol 10, n° 2 e 3
- Barthes, R., "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa" in Análise Estrutural da Narrativa, Editora Vozes Lda, 1976 (pp.19-60).
- Barnett, S. & Docherty, D., Public Service Broadcasting in Transition. *Communication Research Trends*, Vol 8 (1987), N° 3 e 4
- Barrat, D., 1986. Media Sociology. London: Tavistock Publications Ltd,
- Boyd-Barrett, O., Braham, P., 1987. Media, Knowledge and Power. London: Routledge
- Brederode Santos, M.E., 1991. Aprender com a Televisão: O Segredo do Rua Sésamo. Lisboa: TV Guia Editora
- Brown, L., "Chaines Américaines: Une Programmation En Mutation", in Charon, J-M. (ed), 1991. L'Etat des Media, Paris: La Découvert, pp 55-56
- Cádima, F.R, 1988. "Televisão, Anos 90". *Revista de Comunicação e Linguagens*, n° 8. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, pp. 181-185
- Calvon, M., Corset, P., Souchon, M., 1991. L'Enfant Devant la Télévision. Paris: Casterman
- Cantor, M., "Producing Television for Children", in Tuchman (ed) The TV Establishment: Programming for Power and Profits. Englewood Clippis, n° 5, 1974, pp.103-118
- Cazeneuve, J., (ed), 1976. Guia Alfabético de Comunicações de Massas. Lisboa: Edições 70
- Coelho, L, "Pronto a Usar", *Jornal Expresso*, 24 de Outubro de 1992
- Cohen, A. & Roeh, I. (1992), "When Fiction and News Cross Over the Border: Notes on Differential Readings and Effects", in Korzenny, F., Ting-Toomey, S., Mass Media Effects Across Cultures. op. cit.
- Collard, C., Flanagan, S. "Consommation de Programmes: Vers une Unification Européenne" in Charon, J-M. (ed), 1991. L'État des Media, op. cit. pp 184-185
- Coste Cerdan, N., 1991, "Disparité de l'Offre et Convergences sur la Programmation en Europe Occidentale", in L'État des Media, op. cit. pp 51-54
- Curran, J., Gurevitch, M., Woollacott, J., (eds), 1982, Culture, Society and the Media. London: Methuen

- Dorr, A., Koravic, P., 1980. Children and the Faces of Television. New York: Academic Press. In *Communication Research Trends*, Vol 5 (1984) Nº 4 pp.1-6
- Dorr, A., 1986. Television and Children: a Special Medium for a Special Audience. Beverley Hills: Sage
- Ellsworth, E., Whatley, M., 1990. The Ideology of Images in Educational Media: Hidden Curriculums in the Classroom. Teachers College Press
- Engelhardt, T., "Children's Television: The Shortcake Strategy" (doc.fotocopiado)
- Ferguson, M, 1993, "Invisible Divides: Communication and Identity in Canada and the U.S.". *Journal of Communication*, Vol 43, nº 2, Spring 1993, pp. 42-57
- Feshbach, S., 1985. "The Effects of Television on Children: An Overview of Contemporary Research", in Katz, S., Vesin, P., (ed), 1986, Children and the Media. Los Angeles: First Internacional Conference, 1985, pp. 37-47
- Fiske, J., 1990, Introduction To Communication Studies. London: Routledge
- Fiske, J., 1987. Television Culture. London and New York: Methuen & Co
- Giacomantonio, M., 1976, Os Meios Audiovisuais. Lisboa: Edições 70, 1986
- Greenfield, P., 1984. Mind and Media. Harvard University Press
- Gunter B., 1985. Dimensions of Television Violence. London: Gower Publishing Company. *Communication Research Trends*, Vol 5 (1984) Nº 4
- Hall, E., 1959, The Silent Language. In *Communication Research Trends*, Vol 7 (1986), Nº 3
- Hall, E., 1959, A Linguagem Silenciosa. Lisboa: Relógio de Água, 1994
- Hall, S., "The Rediscovery of Ideology: Return of the Repressed in Media Studies", in Gurevitch, M., Bennett, T., Curran, J., Woollacott, J. (ed), Culture, Society and the Media. 1982. London and New York: Routledge, pp. 56-90
- Hall, S., 1977. "Culture, the Media and the Ideological Effect", in Curran, Gurevitch & Woollacot (ed), Mass Communication and Society. London: Edward Arnold, Publishers, pp. 315-348
- Harvey, E & Liss, M, "Ethnicity and Children's Tv Preferences", *Journalism Quarterly*, Summer 1980, p.277-280
- Hodge, B. & Tripp, D., 1986. Children and Television: A Semiotic Approach. Cambridge: Polity Press
- Huston, A., Wright, J., Rice, M., Kerkman, D., St.Peters, M., "Development of Television Viewing Patterns in Early Childhood: a Longitudinal Investigation". *Developmental Psychology*, 1990, Vol 26, nº 3 p. 409-420
- Huston, A., Wright, J., Wartella, E., Rice, M., Watkins, B, Campbell, T., Potts, R., "Communicating More Than Content: Formal Features of Children's Television Programs". *Journal of Communication*, Vol 31, nº 3, 1981

- Huston, A, Watkins, B, Kunkel, D, "Public Policy and Children's Television". *American Psychologist*, Feb 1989, p. 424-433
- Kerkman, D., Kunkel, D., Huston, A., Wright, J., "Children's Television Programming and the Free Market Solution". *Journalism Quarterly*, 1990, vol 67, nº 1, pp 139-156
- Kodaira, S., "Lessons from Research on Creating Programs for Young Children: What Works, and Why, in Different Countries and Cultural Contexts". ETV Broadcasting Research in the Nineties, 1990
- Kunkel, D., "From a Raised Eyebrow to a turned Back: The FCC and Children's Product-Related Programming". *Journal of Communication*, Autumn 1988 Vol 38 Nº 4 (pp.90-105)
- Kunkel, D & Gantz, W, "Children's Television Advertising in the Multichannel Environment", *Journal of Communication* 2(3) Summer 1992, pp. 134-155
- Lesser, G., 1975. Children and Television: Lessons from Sesame Street. New York: Vintage Books
- Masterman, L., 1985. Teaching the Media. London: Routledge
- Mattelart, A., "Mythes et Realités de l'Homogénéisation des Contenus Culturels", in L'Etat des Media, op. cit., pp 33-65
- Mc Luhan, M., 1964. Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem. São Paulo, Editora Cultrix (6ª ed).
- Messenger Davies, M., 1989, Television is Good for Your Kids. London: Hilary Shipman Limited
- Modot, A., "Programmes TV: Existe-t-il un Marché International?", L'Etat des Media, op. cit., pp 304-305
- Neveu, E., "Télévision por Enfants: État des Lieux". *Communications*, nº 51, 1990, Seuil p.111-130
- Newcomb, H., 1979 Television: The Critical View. New York, Oxford: University Press.
- Communication Research Trends*, Vol 2 (1981) Nº 3, p.3
- Newcomb, H., 1981, "Television as Popular Culture: Toward a Critically Based Curriculum". *Communication Research Trends*, Vol 6 (1985) Nº 4 p. 6
- Palmer, E., 1988, Television and America's Children. Oxford University Press
- Rice, M., Huston, A., Wright, J., "The Forms of Television: Effects on Children's Attention, Comprehension and Social Behavior", in Boyd-Barret and Braham (ed) Media, Knowledge and Power. London: Routledge
- Rowland, W., 1983. The Politics of TV Violence: Policy Uses of Communication Research. London: Sage Publications. *Communication Research Trends*, Vol 5 (1984) Nº 4 pp.1-4
- Singer, J.L., Singer, D., "Television and Family Living Patterns: A Study of Preschoolers and Their Parents". Katz, S., Vesin, P. (ed), Children and Media, op. cit., pp.141-160
- Stiftung Prix Jeunesse Internacional. The Family on Television: Empirical Study by Content Analysis in Four Countries. Munich: Prix Jeunesse, 1984
- Suchon, M., "Les Programmes et la Programmation, Enjeux de la Concurrence entre Chaines", in Chavon, J-M (ed), 1991. L'Etat des Media, op. cit.

- Thibault-Laulan**, "L'Image dans la Société Contemporaine". In Rodrigues, A. e al (ed.), 1982, Comunicação Social e Jornalismo/Os Media Audiovisuais. Lisboa: A Regra do Jogo
- Tiene, D.**, "The Japan Prize Contest: Encouraging Excellence in Educational Television". *Journal of Educational Television*, Vol 19, Nº 1, 1993, p.15-23
- Traquina, N.**, 1992, "Portugal na Europa Pós-92: O Desafio da Nova Era Audiovisual", INA
- Turow, J.**, 1981. Entertainment, Education and the Hard Sell: Three Decades of Network Children's Television. New York: Praeger Publishers. *Communication Research Trends*, vol 4 (1983) Nº 3
- Wasko, J.**, Phillips, M., Purdie, C., 1993, "Hollywood Meets Madison Avenue: the Commercialization of US Films". *Media, Culture and Society*, Sage, Vol 15, nº 2
- Wolf, M.**, 1985, Teorias da Comunicação. Lisboa: Presença, 1989

